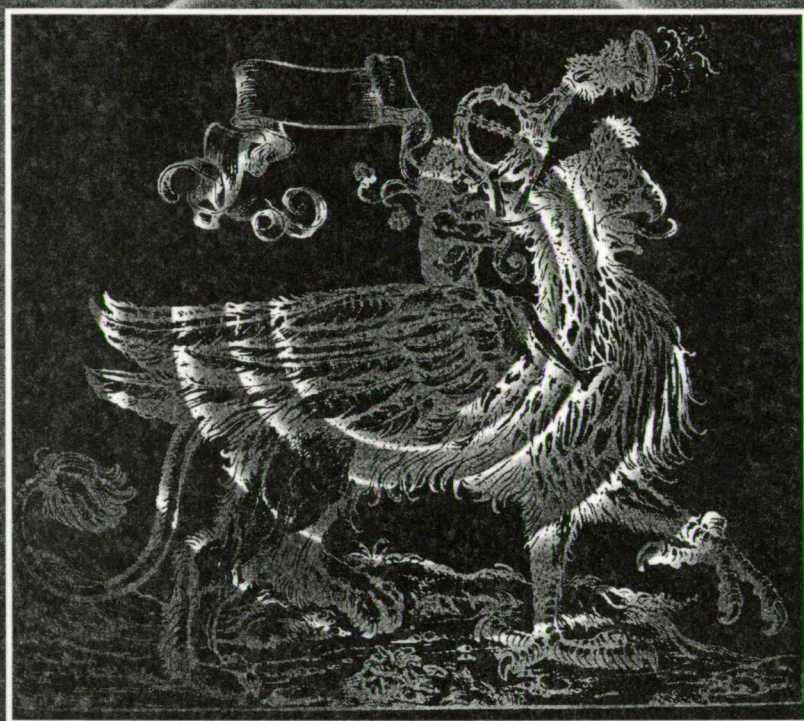


PAPERS IN ENGLISH & AMERICAN STUDIES X.  
STUDIA POETICA 11.

# THE ICONOGRAPHY OF THE FANTASTIC



EASTERN & WESTERN TRADITIONS  
OF EUROPEAN ICONOGRAPHY 2.

EDITED BY  
ATTILA KISS,  
MÁRTA BARÓTI-GAÁL,  
GYÖRGY E. SZÖNYI

*JATE* Press  
SZEGED 2002





THE ICONOGRAPHY  
OF THE FANTASTIC





Papers in English & American Studies X.  
Studia Poetica 11.

---

# THE ICONOGRAPHY OF THE FANTASTIC

EASTERN & WESTERN TRADITIONS  
OF EUROPEAN ICONOGRAPHY 2.

Edited by

ATTILA KISS, MÁRTA BARÓTI-GAÁL, GYÖRGY E. SZÓNYI

---

*JATE*press  
SZEGED 2002

Papers in English & American Studies is published by the  
Institute of English & American Studies (IEAS)  
of the University of Szeged

General Editor:  
György E. Szőnyi (Director of IEAS)

Studia Poetica wird vom Institut für Germanistik an der  
Universität Szeged herausgegeben

Leiter des Instituts:  
Prof. Dr. Árpád Bernáth

The editing of this volume was assisted by the following board:

*Paul Richard Blum* (Mönchengladbach–Piliscsaba)

*Robert Lima* (University Park, Pennsylvania)

*Stanton J. Linden* (Pullman, Washington)

*Urszula Szulakowska* (Leeds)

*Gloria Withalm* (Vienna)

Cover design:  
Etelka Szőnyi

© University of Szeged, IEAS  
© University of Szeged, Institute of Germanic Philology  
H-6722 SZEGED, Egyetem u. 2.  
<[www.arts.u-szeged.hu](http://www.arts.u-szeged.hu)>

ISSN 0230-2780  
ISBN 963 482 496 X



# CONTENTS

Attila Kiss-György E. Szőnyi The Iconography of the Fantastic: An Introduction .....	7
Ibolya Tar Ironie und phantastisches bei Aristophanes und Lukian .....	31
Lilla Kopár The Wings of Weland .....	39
Rudolf Simek The Earthrim-dwellers' Favourite Abode: Crosscurrents Between Literary and Iconographic Traditions on Monstrous Races in Medieval European Manuscripts .....	49
Jessica M. Dobratz Images of Otherness: Burgundian Illuminated Manuscripts of the <i>Histoire D'outremer</i> .....	61
Alessandra Tarabochia-Canavero Die regenbogenfarbigen Flügel eines Engels von Jan Van Eyck .....	73
Robert Lima The Genealogy of Harlequin as Diabolus .....	81
Jan Bäcklund In the Belly of the World. On Pieter Bruegel's <i>Battle Between Carnival and Lent</i> and <i>Messere Gaster</i> of François Rabelais ..	93
Gabriele Hille-Coates Licht- und Feuermetaphorik im Spannungsfeld von Latein und Volkssprache: der lateinische Sermo LV,4 und die deutsche Predigt 17 des Meister Eckhart .....	109
Paul Richard Blum Die Religion der Phantasie: Giordano Brunos Reinigung des Himmels .....	163
Urszula Szulakowska Phy Diabolo! The Persecution of Heinrich Khunrath .....	175
Alison Saunders Fantasy, Reality and Authority in the Representation of Hieroglyphic Animals in 16 <sup>th</sup> -century French Illustrated Books .....	187

Dariusz Chemperek	
The Baroque Fantastic and Its Moral Function in <i>Emblemata Niektóre</i> (1623) by Józef Domaniewski .....	207
Magdolna Orosz	
Images and Pictures as Models and Metaphors in Literary Narratives ...	213
Seán Henry	
Changes of Scenery: Dualities of Sexuality and Poetic Self in the Fantasy Landscapes of the German Poet August von Platen .....	233
Márta B. Gaál	
Die Bildersprache des Traumes in Novalis' <i>Heinrich von Ofterdingen</i> ....	247
Sarolta Marinovich-Resch	
Interrogating the Iconography of the Female Gothic: the Parody of the Female Gothic .....	257
Tatjana Jukić	
Marketing Monsters: a Reading of Christina Rossetti's "Goblin Market"	269
Katalin Gellér	
Figures of Fantasy .....	287
Márta Árkai	
The [Transvestite] Play: Is it the Thing? A [Two-dimensional] Literary-psychological Introduction to Shakespeare's <i>Macbeth</i> Replayed by Jeremy Freeston and Henry Fuseli ..	301
Ágnes Novoszel	
An Arresting Image Elements of the Fantastic in Tom Stoppard's <i>After Magritte</i> .....	313
Ibolya Bagi	
Dämonologie des "Neuen Mittelalters" in Bulgakovs phantastischen Erzählungen .....	323
Tatjana Peruško	
The Fictionalisation of Literary Ontology in Postmodern Fantastic Literature: Italo Calvino's "Possible Cities" between Utopia and Heterotopia .....	331
Elisabeth Blum	
Über Inhalt und Form oder das zentaaurische der Kunst. Die Kentaurin des Zeuxis schreibt an ihren Bewunderer Lukian .....	339
Appendix .....	345



ATTILA KISS – GYÖRGY E. SZÖNYI

## THE ICONOGRAPHY OF THE FANTASTIC: AN INTRODUCTION

### I.

#### *Acknowledgements*

The Departments of English and German at the University of Szeged, in cooperation with the Hungarian Academy of Sciences in Szeged organized a conference in 1993 with the title *European Iconography East & West*. The aim was to bring together Western and Eastern scholars in the field of European traditions of cultural symbolization, ranging from Antiquity through the Middle Ages and the Renaissance up to contemporary literature and visual arts. Another goal of the event was to reintegrate the research carried out in ex-Eastern Bloc countries with the global community of scholarship in the humanities. Since the conference was very successful and two volumes of prestigious publications have been published to document the results,<sup>1</sup> we have decided to repeat the symposium every five years, thus establishing a forum for iconographical, iconological and semiographical studies with special emphases on East-West cooperation, interdisciplinarity, and an awareness of the new, poststructuralist theoretical approaches that have been posing ever new challenges to our traditional research methodologies.

The second conference took place in Szeged in 1998, and was devoted to the theme *The Iconography of the Fantastic*. The present volume publishes an edited selection of the papers, over eighty in number, presented at the conference four years ago. As a sign of the cooperation of the organizers, we have decided to bring out this volume under the aegis of two scholarly series: those of the Institute of English and American Studies (*Papers in English & American Studies*) and the Institute for Germanic Philology (*Studia Poetica*). Both series have longstanding traditions while the material published in their volumes has always been innovative, seeking to cross the boundaries of established scholarship. We hope that the essays collected here live up to this spirit.

Special thanks are due to the international advisory board, the members of which helped to carry out the selection of the papers and contributed, with their recommendations, to the quality of the publication: Paul Richard Blum (Mönchengladbach / Piliscsaba), Robert Lima (University Park, Pennsylvania), Stanton J. Linden

---

<sup>1</sup> György E. Szőnyi, ed., *European Iconography East & West* (Leiden: Brill, 1996, *Symbola et Emblemata* 7); Attila Kiss, ed., *Iconography in Cultural Studies* (Szeged: JATEPress, 1996, *Papers in English & American Studies* 7).

(Pullman, Washington), Urszula Szulakowska (Leeds), Gloria Withalm (Vienna). For the remaining blunders, however, the present editors are responsible.

### *The Fantastic: A Checklist*

When explaining the title and the subject of the present collection, we cannot avoid giving certain explanations and definitions: first, of the subject – the fantastic; then of the method of research and interpretation – iconography. In the following introductory pages we will seek to orientate the reader concerning these two aspects.

The first *caveat* should warn against reductionist simplifications that might try to treat either the subject, or the method, let alone both, as a homogeneous, unifying theme and/or procedure. Nothing is further from our aim than to foster such an



Figure 1

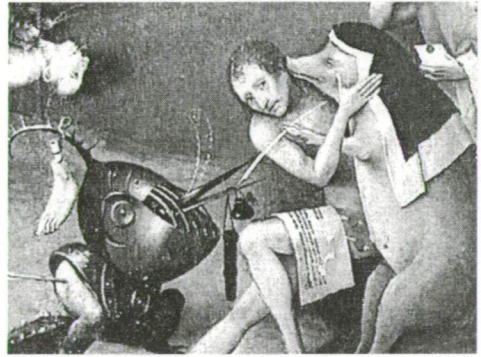


Figure 2



Figure 3

impression. It is enough to look at the following visual representations of 'fantastic' images to realize the diversity within the field of the fantastic.

The first picture is from Giotto's series of frescoes depicting the life of Saint Francis (14<sup>th</sup> century) in the basilica of Assisi. The scene refers to the stigmata of Francis which are received by the Saint by the personal experience of Christ whom he sees crucified, and flying by the help of cherubim-style wings. No doubt the appearance of the Saviour is fantastic, at the same time highly traditional. His representation of flying on the cross with three pairs of angel wings can be found on numerous paintings and was by no means Giotto's



invention. The idea was deeply rooted in the general religious thinking of the age and the audience was used to such representations on church walls as well as in illuminated manuscripts.

The second illustration is also a late medieval representation, but it has an allegorical rather than a Biblical symbolic mode of expression. The woman represents the greedy inheritor who is willing to undertake anything to be the beneficiary of the last will (probably belonging to her late husband) that



Figure 4

she is reading from the parchment on her lap. The frightening creatures, the swine-matron and the pushy little armored gnome, signify her uncontrollable desires for belongings – she is in ‘good company’. The concept is traditional, it was well-known to the people of the Middle Ages and the early modern period, however, the concrete visualization is highly idiosyncratic for the visionary painter, Hieronimus Bosch (early 16<sup>th</sup> century). Nevertheless, the tradition of employing horrifying fantastic creatures was by no means unique to his painting.

Figure 3 shows yet another very individual vision, William Blake’s personal fantasy about the Creator of the Universe (early 19<sup>th</sup> century). Blake’s plate borders between traditional and private symbolism. The idea of the Creator is traditional in Christian (and in most other forms of religious) thinking, however, the poet-engraver’s Creator is actually very far from the supreme god of any known religion. The same can be said about the representational style. One element is adopted from conventional iconography: the compass reminds us of the medieval ‘Great Geometer’, or the ‘Great Architect’ of Newton’s time. The shape, the lines, and the brushwork on the other hand make Blake’s sheet so unmistakable, that the interpreter has little inclination to associate this vision with larger, traditional symbolic systems.

The last illustration is Salvador Dalí’s surrealist ‘Lobster Telephone’ (1936). A surprising and fantastic object in which the individual vision dominates, in fact it cannot be explained on the basis of any tradition-codified symbolic sign system. Dalí’s ‘surrealist object with symbolic function’ claims to transpose the clarity and firmness of reality into the world of irrationality, but one has to acknowledge that with the lack of a traditional symbolic or allegoric code behind it, the interpreter is left rather helpless – although undoubtedly unmanipulated – in his/her hermeneutical act.



Figure 5

One can develop a typology of the fantastic according to various criteria: mode of expression, genre, or thematics as illustrated by the above examples. Such a typology should reflect the variety and versatility of the phenomena brought under the label 'fantastic', which can be arranged along a continuum ranging from highly conventionalized symbolic sign systems to the extreme products of individual imagination. When looked at chronologically, these phenomena suggest a tendency to move from the traditional to the individual, although counter examples can also be found in great number. For example Bosch's 'Tower of Birds' (Figure 5) prefigures Hitchcock's well-known horror-fantasy, while many illustrations to Tolkien's saga follow more conventional representations of the romance tradition (Figure 6).



Figure 6

*The Fantastic: Formalist and Historical Typologies*

This diversity of the fantastic has been recognized and theorized in the scholarly literature, too. While it is generally emphasized that “modern fantasy is rooted in ancient myth, mysticism, folklore, fairy tale and romance,” it is also clearly seen that “as a literature of ‘unreality’, fantasy has altered in character over the years in accordance with changing notions of what exactly constitute ‘reality’.”<sup>2</sup> This, naturally, applies to all systems of cultural representation, including the visual arts, not only literature.

One auspicious dichotomy within the field is between the religious allegories, parables, and fables as opposed to the ‘purely fantastic’. To understand the relation and the tension between these two poles, one has to take into consideration a number of factors, ranging from ideology to sociology, from genre theory to emphatically important aspects of psychology and psychoanalysis. To some extent these investigations have to focus on the authors, but much more importantly one also has to deal with the pragmatics, that is the use of fantastic expression, and examine the function these works fulfill in interpretive communities. In the case of allegories and parables the educational-moral function is obvious, but the analysis of ‘pure fantasy’ highlights other aspects, such as the pleasure of the thrill, or the liberation of subversive energies, which were less obvious, but certainly also present in earlier vision- and fantasy-oriented works.

Bakhtin, in his study of *Dostoevsky’s Poetics*,<sup>3</sup> suggested that the common ancestor of all fantasy is the Menippean satire, which freely moved in imaginary lands, the underworld and the upper-world; it also encompassed past and future, allowed communication with the dead, and revelled in hallucinatory and dream fantasies. As we know, for Bakhtin, the menippean was conceptually linked with the notion of the carnival, a ritualized, festive social activity. While Bakhtin made efforts to explain all premodern fantasies according to the above theory, he acknowledged that in modern culture it has become no longer a communal expression. The fantasies of Dostoevsky, Poe, or Kafka, although they may sometimes rely on more traditional iconography, are more often manifestations of a desintegrated community and isolated subjectivity. Along the same lines, Jean-Paul Sartre commented that while in earlier cultural periods fantasy was enslaved by traditional symbolism and moral teaching, the secularization of Romanticism has resulted in its liberation. In a secular culture, fantasy does not invent supernatural regions any more, but presents a natural world inverted into something strange, something ‘other’.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Rosemary Jackson, *Fantasy. The Literature of Subversion* (London: Routledge, 1998, 1981, New Accents), 4.

<sup>3</sup> Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky’s Poetics* (Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1973).

<sup>4</sup> Jean-Paul Sartre, “‘Amindab’ or the Fantastic Considered as a Language,” *Situations 1* (1974): 56-72; cited by Jackson, *op. cit.*, 17 and *passim*.



Let us review some definitions that reflect this modern approach to the fantastic: "[It] is a compensation that man provides for himself, at the level of imagination, for what he has lost at the level of faith," Maurice Lévy wrote.<sup>5</sup> Or another definition by Georges Bataille: "Those arts which sustain anguish and the recovery from anguish within us, are the heirs of religion."<sup>6</sup> Finally, Rosemary Jackson's pragmatics-oriented approach:

In secularized culture, desire for otherness is not displaced into alternative regions of heaven and hell, but is directed towards the absent areas of this world, transforming it into something 'other' than the familiar, comfortable one. Instead of an alternative order, it creates 'alterity', this world re-placed and dis-located. A useful term for understanding and expressing this process of transformation and deformation is 'praxis'.<sup>7</sup>

In this 'praxis', subversion becomes the central force. The artwork becomes subversive in such a way that the reader/viewer is disturbed by the dislocation described above. Such a structure inevitably breaks single, reductive truths and introduces multiple, contradictory authenticities. "It becomes polysemic."<sup>8</sup>

The above definitions all suggest the same conclusion: that the fantastic is not homogenous. It is polarized between the conventional and the subjective, and, consequently, it can generate differing degrees of ambiguity. Tzvetan Todorov noticed this when he suggested a structuralist typology of the fantastic, differentiating among the 'marvellous', the 'fantastic', and the 'uncanny'.<sup>9</sup> For him the 'marvellous' refers to supernatural imaginary beings and places, including religious, mythological, and folkloric fantasies: angels, devils, heaven and hell; pagan fantasies; fairyland, fairies, elves, dwarves, dragons and the like.

The 'uncanny' refers to something strange but natural, something which cannot be understood but can be 'explained away' by referring to psychology, some unconscious forces. Here the fantastic exists as the inside, or underside of realism; it disturbs the reader/viewer, however only temporarily, because it is implied that some 'scientific theory' can sooner or later resolve the mystery. A fantastic story like

---

<sup>5</sup> Maurice Lévy, *Le roman gothique anglais 1764-1824* (Toulouse: Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1968), 617.

<sup>6</sup> Georges Bataille, *Literature and Evil* (London: Calder & Boyards, 1973), 16.

<sup>7</sup> Jackson, *op. cit.*, 19.

<sup>8</sup> Jackson, *op. cit.*, 23. Jackson here quotes Irène Bessière, who writes: "The impossible is a realm of polysemy and of the inscription of another meaning, one which cannot be said" (*Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, Paris, 1974, 62).

<sup>9</sup> Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (1970, Cleveland: Case Western University Press, 1973).

*Dr. Jekyll and Mr. Hyde* is thus nearer to a crime thriller than to the 'pure fantastic', because it offers a rather straightforward explanation – along the lines of schizophrenia – and avoids the creation of an unresolvable ambiguity. In this respect the uncanny is similar to the marvellous where the elements – although fantastic and supernatural – are also understood as consequent ingredients of the given world picture. In the middle, between the less ambiguous extremes the 'pure fantastic' is distinguished by undissolvable ambiguity, a disturbing feature that will persist, and there is no way to interpret it.

A clear literary example of this type of fantastic is Kafka's Gregor Samsa, whose transformation might be explained as a symbolic representation of his internal, psychological problems, however the physical presence of his horrifying insect body remains a deeply unnerving reality for his family (including the outsider cleaning woman) until the abject cadaver of his transformed existence is removed from their apartment. As the cleaning lady says: "Come, look, it's dead. It lies there, completely dull." Then the family is liberated and can think of their future but the only way to deal with the past is to forget about it completely, or, at least, not to speak about it:

Then they left the apartment, all three together in a way they had not done for months, took a tram and went outside the city, into the greens. They were sitting in the streetcar, flooded by warm sunshine, the three of them. They comfortably reclined in their seats, and talked about their future prospects...<sup>10</sup>

By looking at the works of Dostoevsky and the Russian visionary philosopher, Solovyov, Todorov suggests that encountering the 'pure fantastic', the reader "must adopt a certain attitude with regard to the text: he will reject allegorical as well as 'poetic' interpretations."<sup>11</sup> The shortcoming of this formalist typology is that it does not take into consideration any historical perspective, Todorov's three categories are structural constructs that appear in synchronic description. Rosemary Jackson has made an effort to supply the missing historical context and argued that the fantastic can be mapped along the shift from supernaturalism towards an increasingly scientific world view (from marvellous to uncanny). In this development the 'pure fantastic' was born in the vacuum after the collapse of the premodern, organic world picture in the segment of that space which could not be filled by the scientific-rationalistic world model. Although Jackson does not mention this example, we can-

<sup>10</sup> "Sehen Sie nur mal an, es ist krepirt; da liegt es, ganz und gar krepirt!" [...] Dann verliessen alle drei gemeinschaftlich die Wohnung, was sie schon seit Monaten nicht getan hatten, und fuhren mit der Elektrischen ins Freie vor die Stadt. Der Wagen, in dem sie allein sassen, war ganz von warmer Sonne durchscheinen. Sie besprachen, bequem auf ihren Sitzen zurückgelehnt, die Ausichten für die Zukunft..." (Franz Kafka, *Die Verwandlung*, Budapest: Európa, 1987, 204, 212).

<sup>11</sup> Todorov, *op. cit.*, 33.

not help recognizing a turning point in this process when Milton says with Satan: "Myself am Hell" (PL 4.75). In spite of the detailed physical description of Hell, Milton was inclined to see the place of eternal torment as an internalized, psychic reality, just as he suggested about Paradise. After the expulsion from the Garden of Eden, the Angel says to Adam and Eve:

... then wilt thou not be loath  
To leave this Paradise, but shalt possess  
A paradise within thee, happier far (PL 12.585-7).<sup>12</sup>

For Rosemary Jackson, this 'grand narrative' of the development of the fantastic becomes important in the time of Romanticism, a period that liberated the imagination from under the yoke of conventional supernaturalism. Her argument may be convincing from her own special viewpoint, however one cannot ignore the enormous amount of works of art that has been created through the inspiration of traditionally fixed symbolism. And this is where our methodology, *iconography* and *iconology* can play an important role.

#### *The Methodology of Iconography*

Images, referring to historically and culturally set motifs and forms are the subject of iconography and iconology. The former, as an important trend in the study of art, has been associated with the names of Aby Warburg and Erwin Panofsky, however, one of its most lucid and concise introductions was drafted by Panofsky's student, the Polish art historian Jan Białostocki for the *Dictionary of the History of Ideas*.<sup>13</sup> In this article Białostocki differentiated between two subdirections of iconography, one is "descriptive," the other "interpretive." The former is interested in the artist's, patron's, or contemporary public's attitude toward visual symbols, their meaning and function; the latter identifies and describes the artwork, eventually completed by the interpretation of its meaning. The interpretation itself, Białostocki adds, is usually referred to as iconology.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> On Milton's supernatural cosmology see Merritt Y. Hughes' introduction in John Milton, *Complete Poems and Major Prose* (ed. Merritt Y. Hughes, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1957, 179-92, especially 182).

<sup>13</sup> "Iconography." In Philip P. Weiner, ed., *Dictionary of the History of Ideas. Studies of Selected Pivotal Ideas* (New York: Scribner & Sons, 1973), 524-41.

<sup>14</sup> For further discussion of iconology see William S. Heckscher, "The Genesis of Iconology," in Heckscher, *Art and Literature: Studies in Relationship*, edited by Egon Verheyen (Baden-Baden: Koerner, Saecula spiritalia 17), 253-76; for a corrective reading of Białostocki's definition see György E. Szönyi, "Semiotics and Hermeneutics of Iconographical Systems," in Jeff Bernard, Gloria Withalm & Karl Müller eds., *Bildsprache, Visualisierung, Diagrammatik* (Akten zweier internationaler Symposien 1), *Semiotische Berichte* 19.1-4 (1995 [1996]): 283-313.

The roots of these methods can be understood from Cesare Ripa's *Iconologia* (1597, 1603). The Italian author set out to compile a kind of dictionary of cultural and visual symbols having in mind the following principles:

The Art of Painting takes notice of the likeness of things which are without a person, also it takes notice of those things which are in connection with man and which in reality are called Essentials.

In the first sense they are often used by the ancient, inventing many figures of the gods. Which are nothing else but dressings and clothings to cover that part of Philosophy which treats of procreation and putrefaction of natural things, of the form of the heavens and the influence of the stars, of the solidness of the Earth, and other such like things. Many eminent men have judged that it was well worth their labor to expound those things which they found hidden in these fables. Leaving unto us in writing, that by the figure of *Saturn*, they understood Time; which gave being unto years, months, and days, and who took them away; because he devoured and ate up his own young ones, which were his children. Also by the lightning *Jupiter*, they understood the most purest part of the Heavens from whence all high heavenly workings proceed. Also they understood by the figure of the *Beautiful Venus*, the appetite or desire of the first matter or stuff, to the form or figure which gives her perfectness, as the Philosophers call it. And for those who believed that the world was a moveable body and that all things came to pass by the government of the stars (according to what Mercurius Trismegistus relates in his Pimander), they invented the shepherd *Argus*, who with many eyes could see on all sides.

The second manner of figures concerns those things which are in man itself, or which have great communion with it. As by comparison, for strength we take a column or pillar: because the same in a building bears all the stones and timber which is built upon it, without stirring or moving. Signifying, that such is the strength in men: to carry the ponderousness of all troubles and difficulties which may cause upon him. And by comparison, for the Art of Eloquence, we put a sword and a shield. For as these instruments defend the soldier's life and hurts his enemy; so the Orator, by his proofs or imperfect conclusions, maintains his good cause and puts back the contrary party. [...] And these two sorts of likeness, are the sinews and force of a well made figure.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Cesare Ripa, *Iconologia* (1603), Introduction. Quoted from <[http://www.levity.com/alchemy/iconol\\_i.html](http://www.levity.com/alchemy/iconol_i.html)>. Access: 2002-03-25.

From the above definition it follows that a great many verbal and visual images throughout the centuries have been inspired by themes, motifs, and forms authorised by historical tradition. The examination of these traditions is essential for interpreting the images of cultural symbolization, this is what art historians and literary historians, beginning with Aby Warburg and Erwin Panofsky, have recognized. The result of this recognition has led to the restitution of historical context outside the works of art and the abandonment of strictly formalist analyses based on merely internal, stylistic features.

In order to accept the rationale behind this program, it is enough to think of the fact that the life of medieval and early modern people was spent among spectacular but formal and conventionally fixed events, such as religious rituals, royal processions, or public executions. Medieval mystery plays and the Renaissance stage greatly capitalized on the formal, so called emblematic aspects of culture. Semiotic research recently has focused attention on these aspects of premodern life and has found great help in them towards the interpretation of cultural symbolization.<sup>16</sup> These methods have not only been used to describe artworks but also to develop a hermeneutical theory about the interpretation of such conventionally determined symbolization.

Recent theories concentrating on reader- and viewer-response, however, seriously challenged the historicist standpoint and questioned the possibility of reconstructing an authorial intention-related single meaning in works of art. According to post-structuralism there is no neutral and objectively perceivable world to which our mental images could be compared; there is no unmotivated information about what we actually see; everything reaches our comprehension through the filter of our subjective perception. This opinion is represented in W. J. T. Mitchell's *Iconology*, whose ideal is a "hard and rigorous relativism that regards knowledge as a social product, a matter of dialogue between different versions of the world, including different languages, ideologies, and modes of interpretation."<sup>17</sup> Before fully signing

---

<sup>16</sup> On the emblematic theatre see Glynne Wickham, *Early English Stages* (London: RKP, 1966), vol 2/1, passim; also Frances A. Yates, *Theatre of the World* (London: RKP, 1969) and George R. Kernodle, *From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance* (Chicago: University of Chicago Press, 1944). On the semiotics of theater see Kair Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama* (London: Methuen, 1980), on emblematic interpretations of Shakespeare Peter M. Daly, "Shakespeare and the Emblem: the Use of Evidence and Analogy in Establishing Iconographic and Emblematic Effects in the Plays," in Tibor Fabiny, ed., *Shakespeare and the Emblem* (Szeged: JATE, 1984), 117-187. See also the studies in André Lascombes, ed., *Spectacle & Image in Renaissance Europe* (Leiden: Brill, 1993, *Symbola et Emblemata* 4).

On the high semiotic of early modern everyday life see Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe* (London, 1979), especially the chapter on the carnivals; Richard van Dülmen, *Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit* (München: Oskar Beck, 1985); Alan R. Young, *The English Tournament Imprese* (New York: AMS Press, 1988, *Studies in the Emblem*, 3); etc.

<sup>17</sup> W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, text, Ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1986), 38.



up for this “hard, rigorous relativism,” let us look at the two most important interpretive systems offered by contemporary art historians. This might help us to reconcile the search for meaning with the problems of subjective interpretation. These systems have been offered by Erwin Panofsky and Ernst H. Gombrich. Although they both concentrated on the reconstruction of artistic meaning, they at the same time tried to approach it through hermeneutical, that is interpretive methodologies.

Panofsky’s method is well known: he related the subject matter of interpretation and the act of interpretation to each other, differentiating among three levels of subject matter, each corresponding to a characteristic method of interpretation:

*primary, or natural subject matter – pre-iconographical description*  
*secondary or conventional subject matter – iconographical analysis*  
*intrinsic meaning, symbolical values – iconological interpretation*

He also identified three sets of skills or methods which he called the “equipment for interpretation” and related them to three “corrective principles” which remind one of the above-mentioned concept of tradition as an objectified control system of subjective interpretations:

*practical experience – history of style*  
*knowledge of literary sources – history of types*  
*synthetic intuition – history of cultural symbols (tradition).<sup>18</sup>*

Panofsky thus acknowledged the uncertainty resulting from the subjective act of interpretation to such an extent, that at one point, referring to the intuitive moment, he paralleled iconography and iconology with astronomy and astrology. He nevertheless tried to avoid this danger of subjectivity; this is why he offered his corrective principles, believing that the traditional history of styles and types can firmly support the establishment of meanings.

Gombrich further developed Panofsky’s system, first, by typologizing symbolic images from an ontological viewpoint. As he explained in his groundbreaking study, “*Icones symbolicae*”, images have three sources: *experience* (when representation is based on sensation), *tradition* (representation based on traditionally shared allegorized ideas), and *expression* (representation based on the individual vision of the artist). Image production in the first case results largely from a physical process of sensation, while in the second two cases from intellectual operation.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Several versions of this scheme can be found in: “Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art” in Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (London: Oxford University Press, 1939), and *Meaning in the Visual Arts* (1955, London: Penguin, 1993).

<sup>19</sup> E.H. Gombrich, “*Icones symbolicae: Philosophies of Symbolism and their Bearing on Art*” (1948), in Gombrich, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance II* (Oxford: Phaidon, 1972), 123-99.

Following Gombrich's train of thought, mental images originate from three different traditions and their way of existence as well as their birth greatly depends on the world picture, ideology and artistic ideals of their creators. Realizing the importance of viewer-response, he also added: "Our attitude towards the image is inextricably bound up with our whole idea about the universe."<sup>20</sup> The three traditions are the *didactic*, the *revelative*, and the *magical*.

The didactic metaphor is the *expression* of an idea, the product of intellectual operation; its function is teaching as well as decoration; its purpose is to enrich the

language and make expression clearer and more distinct. The Aristotelian-Ciceronian tradition of the Renaissance followed these ideals and the already discussed emblems formed a powerful generic class in which the didactic program resulted in the *Gesamtkunst* of image and word. On Figure 7, from Henry Peacham's *Minerva Brittana* (1612), the text first asks why man is called a microcosm, and then gives reasons for it by referring to the similarities between the stars and human eyes, etc. The Latin motto summarizes this by announcing: "Homo microcosmus," and the emblematic requisites on the *pictura* – man is placed between the Sun and Moon on a celestial landscape – reinforce the meaning by giving a visual and mythological parallel.

The Platonic tradition attributed a different power to symbolic images. For the platonist the image is the *revelation* of something of a higher existence, the imprint of a metaphysical truth which cannot be comprehended through discursive logic. Consequently,

the viewer-response, too, cannot be the product of thinking, rather of momentary intuition which illuminates the beholder. This illumination is also similar to the technique of the gnostic philosopher who sees sacred visions about the Divine Sapience and whose knowledge was summarized by Plotinus as follows: "It must not be thought that in the Intelligible World the gods and the blessed see propositions; everything expressed there is a beautiful image."<sup>21</sup>

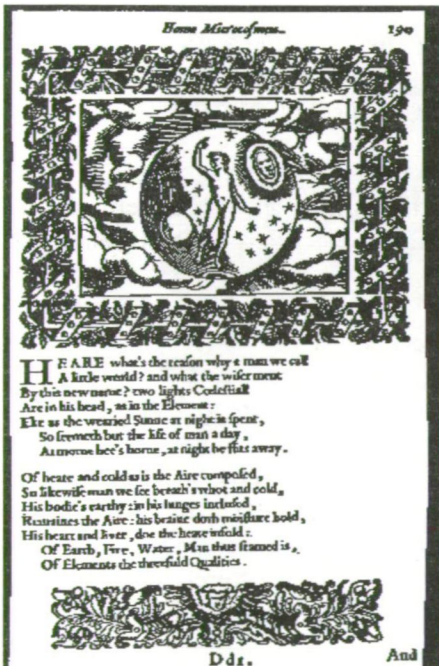


Figure 7

<sup>20</sup> *Op. cit.*, 125.

<sup>21</sup> *Ennead*, V.8., quoted by Gombrich, "Icones symbolicae...", 158.



The best examples of revelative images are the Indian mandalas or those European diagrams of the sixteenth and seventeenth centuries in which their creators tried to reveal cosmic truths and mystic meanings. John Dee, for example, constructed his hieroglyphic monad with the intention of explaining mystically all the correspondences of matter and spirit, man and cosmos, individual and universal. Similar efforts can be seen in the occult diagrams of Robert Fludd or Athanasius Kircher, as well as in the esoteric images attached during the seventeenth century to the theological writings of Jacob Boehme.<sup>22</sup> (Figure 8 reproduces one of the many revelative images constructed to enhance the effect of Boehme's writings.)

Such images can be considered as the imperfect reconstructions of the lost *Ursprache*, the biblical *lingua adamica*. The humanist tradition, following the logic of discursive thinking, described the working of didactic images by the help of the Latin proverb: *veritas filia temporis*. This suggests that the meaning of the image is revealed step by step to the viewer. Revelative images, on the other hand, invade the spectator, just as the three magi were taken by the sight of the Christ-child. Remembering this, James Joyce called the effect of such images *epiphany*.

Revelative images have a special category: *magical-esoteric* pictures. These not only illuminate, but also have their own transcendental power. The magical-occult tradition knows well those condensed, symbolic signs by the help of which one can evoke spirits, order demons or devils, conjure up the dead. Such imagery can be

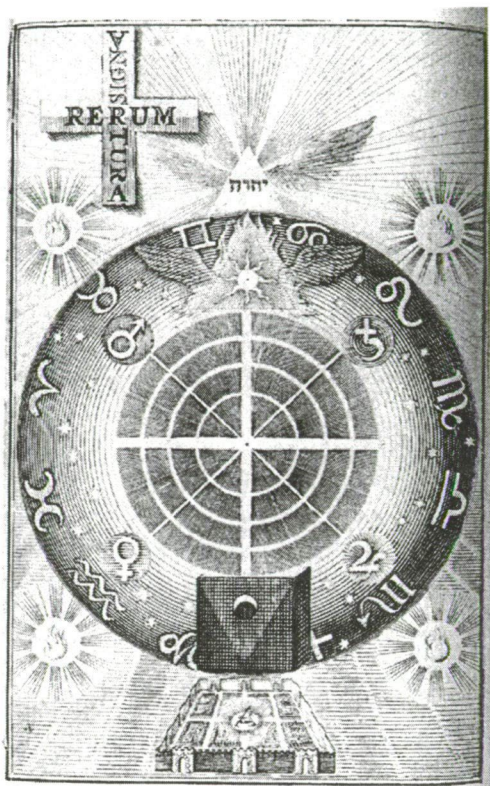


Figure 8

<sup>22</sup> For a typology of occult symbolism see the articles of György E. Szőnyi, "The Powerful Image. Towards a Typology of Occult Symbolism," in Gy.E. Szőnyi, ed., *Iconography East & West* (Leiden: J. Brill, 1996, *Symbola & Emblemata* 7), 250-63; and "Architectural Symbolism and Fantasy Landscapes in Occult Discourse," in Alison Adams, Stanton J. Linden, ed., *Emblems and Alchemy* (Glasgow: Glasgow University Press, 1998, *Glasgow Studies in the Emblem* 3), 49-71.

An excellent collection of esoteric diagrams created for the interpretation of Böhme is Christoph Geissmar's *Das Auge Gottes. Bilder zu Jakob Böhme* (Wiesbaden: Harrassowitz, 1993, *Wolfenbüttler Arbeiten zur Barockforschung* 23).

highly traditional – the use of pentagrams, for example, or the product of individual invention, as in the case of a “Goetic Circle of Black Evocations and Pacts” from Eliphas Lévi’s *Transcendental Magic* (1896). Figure 9 shows a set of traditional magic sigils taken from Cornelius Agrippa’s *De occulta philosophia* (1533).

Identifying the above categories, Panofsky, Gombrich and their followers in art history as well as in the study of literature hoped to elucidate such layers of meaning in art works that were strongly dependent on certain cultural traditions. The importance of the examination of culturally conventional images in literature, particularly in the interpretation of Renaissance drama, was first emphasized by the American Samuel C. Chew in 1947:

By means of these images our forefathers sought to express their experiences [...] and one cannot contemplate them without recognizing that these great commonplaces are still applicable to the human situation. [...] An awareness of the parallel is not necessary for an understanding of the dramatic situation but adds to it a richness and subtlety of allusion. [...] I believe that the dramatist, while not puzzling his audience with misplaced erudition, sometimes provided for the happy few an enriching suggestiveness not discernible upon the surface of the dialogue, action and characterization.<sup>23</sup>

This opinion, similarly to that of Panofsky, takes the reader and the viewer into consideration, pointing out that a bridge of shared knowledge has to be established in order to have a successful interpretation. We are going to propose that beyond the historicist ambition of reconstructing the so-called lost cultural knowledge of past ages, a methodical study of cultural conventions in constructing and using sign systems – such as Juri Lotman’s studies in cultural semiotics – should help not only the better understanding of culturally conventional themes and images, but also it may help us to avoid some of the pitfalls into which conventional iconography is likely to fall.

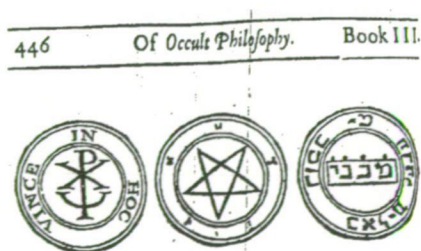


Figure 9

### *The Hazards of Iconographic Interpretation*

The systems of Panofsky and Gombrich approximate our everyday sensation and experience. Since they paid such focused attention to tradition, they seem suitable to process artistic-semiotic signs, images, and meanings. But there are traps to notice and the recent observations of

<sup>23</sup> Samuel C. Chew, *The Virtues Reconciled: An Iconographic Study* (Toronto: University of Toronto Press, 1947), 4-5.

post-structuralist criticism call for a reconsideration of received methods and ideas. Perhaps the greatest problem is how to apply the principle of historicity without reductionist reconstructionism which, in the garment of objectivity, in fact enforces the ideology of the interpreter on the subject matter. Bearing this in mind, we can return to Mitchell's observation, according to which in the history of European culture images have been constantly played off against words. For Mitchell there is no fundamental difference between the two semiotic systems of images and words. He also denies the perceptibility of a neutral and objective reality, one should rather count, he suggests, with narratives and/or icons produced by ideologies for the validation of their particular interests:

What is an image? What is the difference between images and words? What is it at stake in marking off or erasing the differences between images and words? What are the systems of power and canons of value – that is, the ideologies – that inform the answers to these questions and make them matters of polemical dispute rather than purely theoretical interest?<sup>24</sup>

The above questions are highly pertinent for the study of 'fantastic words and images', although, as yet, these aspects have been little studied in iconology and in semiotics. We hope that by bringing together the following essays in this volume we can also facilitate the cooperation between the study of overall conventional sign systems (semiotics) on the one hand and conventional systems of images on the other, those which consist of culturally fixed representations and narratives.

The question, however, remains open: what to do with the works of 'pure fantasy', how to develop an iconology of those works that subvert the traditional symbolic systems and fall in Gombrich's category of *expression* (representation based on the individual vision of the artist). This is an area where 'postsemiotics' and post-structuralist psychoanalysis can be of some help.

Gy.E. Szőnyi

## II.

### *From Iconography and Iconology to Semiography*

In what follows, our aim is to rely on the above-delineated aspects and typologies of the fantastic, and to recontextualize them within the more recent horizon of poststructuralist critical thinking. In so doing we intend to realize a double objective. The emphasis will be laid on the necessity of opening up the field of iconography and iconology for the psychoanalytically and semiotically informed critical

---

<sup>24</sup> *Op. cit.*, 1.



approaches that incorporate the complexity of the receiving subject in their account of meaning production, whether it be verbal, visual, digital or multimedial signification. Together with such a theoretical foundation, we also propose to map out the methodological pathways that a new semiographical interpretive approach could take in combining the considerations of iconography, iconology, and semiotics.

*Semiography* will here be defined as an analytical method that revisits the findings of traditional iconographical and iconological investigation from the perspective of the semiotics of multimedial communication, and that also employs the tenets of the postsemiotics of the subject in order to throw light on the heterogeneous processes involved in the macro- and microdynamics of semiosis. If this takes us to a semiography of fantasy as an effect and the fantastic as a mode of socio-cultural expression, we will be better able to perceive how the combination of iconography and semiotics continues to be an indispensable tool in cultural studies. Only in this way can we employ the procedures of iconographical analysis and the metalanguages of iconology and semiotics in describing the stakes of the fantastic in the complex cultural imageries of the postmodern.

Recent poststructuralist attempts to define the fantastic have shared the common goal of moving beyond the methodological limits of genre categorization in order to reveal the logic of the fantastic as an effect which emerges in the speaking subject and as a general operation that is always at work in the symbolizing social practices of culture. When we realize how its inner *hybridity*<sup>25</sup> makes the fantastic resistant to any rigid typology, we also observe that a semiotic understanding needs to relate this hybridity to the often observed operation in the fantastic which defines it as a continuous testing of the limits of the symbolic order, limits which contain symbolization within ideologically determined borders. The attempt to map out and test the limits of cultural imagination, to move towards the *beyond*<sup>26</sup> of symbolic fixation makes the fantastic – as opposed to the marvellous – akin to those *marginal discourses* that work against the norms and categories of the dominant ideology. As Rosemary Jackson points out, “The literary fantastic is a telling index of the limits of the dominant cultural order.”<sup>27</sup> Semiography, of course, realizes that this applies to all representations of the fantastic and not only to the literary fantastic, but also warns us against generalizations concerning this *subversive* power of the fantastic. It is true that the fantastic has long been operative in our culture as one of the most important sources of productivity and *praxis*. However, even if the logic of the fantastic appears to be general in targeting the borderlines of cultural imagination, we need to understand this logic in the broader framework of a semiotic typology of cultures and a poststructuralist critique of ideology in order to see how this subversive power

---

<sup>25</sup> Luce Armitt, *Theorising the Fantastic* (London: Arnold, 1996), 7.

<sup>26</sup> Armitt, *op. cit.*, 4.

<sup>27</sup> Jackson, *op. cit.*, 4.

might also inform dominant representational modes and not only marginalized discourses. Iconography and iconology may be useful tools in showing that the attempt to move beyond the limits of conventional signification can become characteristic of dominant trends of culturally fixed symbolism as well. This is what we may receive in the search for the perfect language in the epistemological crisis of early modern culture, or in the quest for total presence in postmodern experimental art. The postsemiotics of the subject contributes to such an understanding with a perspective that penetrates the very structure of the subject in which the fantastic produces an effect that, then, often appears to be shared by dominant and marginalized practices as well. It follows that our task is to relate the workings of the fantastic to the general semiotic mechanism of culture, to problematize its non-mechanical relationship with ideology, and to account for the effect that representations of the fantastic have on the psycho-somatic heterogeneity of the subject.

The various perspectives that have been offered by the recent, psychoanalytically informed theoretization of the fantastic all seem to relate the fantastic not only to a subversive operation, but also to a *quest*, an attempt to reach a totality which has been lost or which always appears to be beyond our reach. This idea of the quest inscribes the fantastic into the general attempt of the semiotic mechanism of culture to incorporate reality through signification. In this mechanism we have periods that rely on a stable semiotic disposition with a solid epistemology, and periods which will cope with a representational crisis and an uncertainty as to the possibility of getting to know and to represent reality. The intensity of the quest for the immediacy of reality and the language that can secure this presence for us will depend on that semiotic disposition of culture which believes this immediacy either to be lost or, just the contrary, possible to establish through the social signifying practices. This quest in culture is parallel with the quest inside the subject that aims at compensating for the *losses* (of the mother's body, of reality) and the split that constitutes the subject. In this respect, the fantastic is an intensification of that *compensatory mechanism* which is constitutive of all signification.

In a semiotic typology of cultures we can establish two basic types with respect to this attempt at total semiosis.<sup>28</sup> The first type of culture defines itself in relation to the correct and the incorrect, focuses on the content of cultural practices, and thus becomes an aggregate of proper texts. This culture will aim at containing and neutralizing that which is improper and incorrect. The second type of culture is based on categories of the organized and the non-organized, concentrates on the way it expresses itself in cultural practices, and focuses on defending its integrity in opposition to the Chaos that surrounds it. Along these lines, Lotman and Uspensky

<sup>28</sup> Cf.: Juri M. Lotman, "Problems in the Typology of Cultures." In: Daniel P. Lucid (ed.), *Soviet Semiotics* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1977, 214-220) and Juri M. Lotman & Boris A. Uspensky, "On the Semiotic Mechanism of Culture." In: Hazard Adams & Leroy Searle (eds.), *Critical Theory since 1965* (Tallahassee: Florida State University Press, 1986, 410-22).



typologize cultures as either appropriating cultures (1st type) or self-sustaining cultures (2nd type). Epistemologically stable periods (such as the Middle Ages or the rationalism of the Enlightenment) tend to fall into the 2<sup>nd</sup> category, while transitory periods of uncertainty (such as early modern culture or the postmodern) will share the characteristics of the first type.

It is possible to conceive of the fantastic – again, as opposed to the marvellous, that is the canonized representations of supernatural and irrational systems – as an ever-present attempt in every culture that aims at mapping out new ways of establishing a signification that goes beyond the limits of the conventional. The fantastic in this respect is a *semiotic endeavor* that offers itself as an alternative to those signifying practices that seek to make reality accessible. This quest, the belief in and attempt at *total semiosis* will turn the fantastic into a marginalized subversive practice in epistemologically stable self-sustaining cultures, but will *canonize* and circulate it in unstable and appropriating cultures. Let us think, for example, of the kind of subversive fantasies Bosch offered in a medieval context, which later became quite common in the culture of the Renaissance or Romanticism.

This semiotic perspective may clear up the uncertainties concerning the subversive, extra-canonical versus popular, canonical nature of the fantastic. Traditional ways of fixed symbolization may be arranged in new combinations and forms, and may participate in a general cultural attempt to use the fantastic in order to establish full semiosis and an immediacy of experience, such as the proliferation of the multi-levelled visual representations, the Neo-Platonic diagrams, the multi-channeled emblems and the iconographic density of the emblematic theater in the Renaissance. The same attempt may be suppressed and turned out of the canon in the Cartesian tradition of the new Enlightenment philosophy which aims, above all, to circulate the belief in the total representability of reality and the compact self-mastery of the sovereign subject.

Nevertheless, until the crisis of the project of modernism the fantastic has always served as a dimension of experimentation (let it be canonical or marginalized), as a territory where signification may exert a total effect on the subject. If we are to account for this effect of the fantastic in semiography, we move beyond the typologization of cultural semiotics and theories of canon-formation towards postsemiotics, which penetrates the heterogeneity of the subject where this effect *emerges*. It is also through the perspectives of the semiotics of the subject, in so far as it is related to the critique of ideology, that we can understand the new status of the fantastic in the postmodern, where it often appears to lose its customarily attributed subversive power.

In relation to the fantastic, postsemiotics picks up where Todorov stops in his typologization when he emphasizes the point of *hesitation*, the moment of being lost that the receiver *experiences* in the face of the fantastic.

... there occurs an event which cannot be explained by the laws of this same familiar world. The person who *experiences* the event must opt for one of two possible solutions. [...] The fantastic occupies the *duration* of this *uncertainty*.<sup>29</sup>

Although Todorov does not fully comment on the *temporal* nature of this duration in the act of reading, he takes us to the crucial point when we need to realize that the fantastic works by creating a peculiar *effect* in the *temporality of reading*, that dynamic temporality which was highlighted by reader-response criticism in moving beyond the statics of formal, new critical reading. We have to look for the logic of the fantastic in the operations that take place within the structure of the reader, and in order to do so we need to open up the subject as a receiver of the fantastic for its psychosomatic heterogeneity, where the *emergence of meaning* is theorized by post-semiotics.

All accounts of the fantastic dwell upon polysemy, ambiguity, hybridity, and hesitation as characteristic features that associate the fantastic with the grotesque, the Gothic, the supernatural, and the limits of genre categories. "Hesitation, ambiguity and the supernatural are therefore the key elements" – Neil Cornwell summarizes the main themes in the critical reception of Todorov's theory.<sup>30</sup> Wolfgang Kayser attributes to the grotesque the capacity to provoke "laughter, disgust and astonishment," and to produce "the dreamlike quality of a work and the unruly fantasy which creates its own world."<sup>31</sup> These categories of in-betweenness result in the difficulties of pinning down the phenomenon of the fantastic, and they provide a basis for Todorov to argue for the anti-generic nature of the fantastic as a *general mode*.<sup>32</sup>

This anti-generic nature of the fantastic has also made it difficult for various encyclopedic attempts to provide a comprehensive definition. *The Encyclopedia of Fantasy* produces a very short statement about the nature of fantasy in which the definition relies on the concept of the fantastic,<sup>33</sup> which concept, however, proves to be resistant to all-embracing categorization.

<sup>29</sup> Todorov, *op. cit.*, 25-26, emphasis mine.

<sup>30</sup> Neil Cornwell, *The Literary Fantastic: from Gothic to Postmodernism* (Harvester Wheatsheaf, 1990), 14.

<sup>31</sup> Wolfgang Kayser *The Grottesque in Art and Literature* (New York: Columbia University Press, 1981), 30, 40, quoted by Cornwell, *op. cit.*, 7.

<sup>32</sup> "...Todorov ultimately moves beyond this. In my view it is only through his crucial differentiation between fantasy as genre fiction and the fantastic as a far more resistant, anti-generic mode that the real potential of this field has been fully opened up for the challenge of critical theory" (Armitt, *op. cit.*), 6.

<sup>33</sup> "Fantasy is a way to tell stories about the fantastic," John Clute and John Grant, eds., *The Encyclopedia of Fantasy* (London: Orbit, 1977), 338.

In Todorov's scheme "the fantastic" occupies an intermediate, and privileged, position between "the uncanny" – stories where unusual events are clearly assigned a natural explanation – and "the marvellous" – stories where unusual events are clearly assigned a supernatural explanation. Although Todorov thus seems to marginalize or even trivialize traditional fantasy and science fiction, his ideas have been frequently employed by modern academic critics, with occasionally fruitful results. In [...] a more expansive spirit, "the fantastic" has been recently adopted by critics as a general term for all forms of human expression that are not realistic, including fantasy and science fiction, magic realism, fabulation, surrealism, etc.<sup>34</sup>

Perhaps the categories of in-betweenness will make the fantastic more understandable if we relate them to the general logic of meaning-creation in which the symbolic interrelationships of language constitute the surface where the categories necessary for identity can be fixated. When these binary categories and the grammar of language are violated, when meaning does not emerge in an unambiguous order, the subject's emerging fixation as self-identity is brought into crisis.<sup>35</sup> Kristeva accounts for the effect of marginal discourses (such as poetic language) through this crisis in signification, and this is where the general logic of the *abject* as (cultural) in-between relates to the ambiguities articulated by the fantastic. "The abject is, above all, ambiguity."<sup>36</sup> The fantastic puts the subject on trial and in crisis, just like the abject, because no unequivocal, categorical meaning emerges in the face of the fantastic. When the categories that are supposed to establish the ego-identity of the subject are transgressed or blurred, the other, non-symbolic modality of the subject is brought to the forefront: a dimension in the heterogeneity of the subject that is in connection with the unstructured drive-energies and the corporeality of the psychosomatic body. This modality, which Kristeva calls *semiotic*, receives its energy from the primary loss and the trauma that are constitutive of the subject: the loss of the mother, the symbiosis with reality, the immediacy of experience. And, indeed, this is the quest we uncovered in the deep-structure of the fantastic: an attempt to move beyond the categorization of the social imagery, to create an effect in the receiver that can mobilize energies that will produce an experience more totalizing than the conventional and the automatic. The in-betweenness, the heterogeneity are the constitutive operations which enable the fantastic to bring about such an effect,

---

<sup>34</sup> Clute and Grant, *op. cit.*, 335.

<sup>35</sup> For a more elaborate account of the way postsemiotics moves beyond the mechanical descriptions of abstract categories in structuralist semiotics, see Attila Kiss, *The Semiotics of Revenge. Subjectivity and Abjection in English Renaissance Tragedy*, Szeged: József Attila University, 1995 (Papers in English and American Studies 5), especially Ch. II: "The Subject of Semiotics" (15-24).

<sup>36</sup> Julia Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. (New York: Columbia University Press, 1982), 14.

thus allowing for the psychically and corporeally motivated *geno-text*, “the pleasure of the text,” to surface in the representation.

However, it is exactly this effect that can be deployed and exploited by ideology, and it is through the postsemiotics of the fantastic that we can understand the *ideological commodification* of the fantastic in postmodernism. Without a theory of the microdynamics of the subject that experiences the effect of the fantastic, we cannot account for the *all-pervasiveness* of the fantastic in postindustrial consumer culture. Instead of being marginalized or de-canonized, we find a proliferation of the fantastic in consumerism. A cultural practice disseminates complex imageries of the fantastic that envelope the subject in a constant pilgrimage towards the ever more fantastic.

The subversive power of the fantastic has long been explained by its being “a tear, or wound, laid open in the side of the real.”<sup>37</sup> However, when we relate the fantastic to the idea of *expenditure* through Bataille, we also have to insert it into the more subtle dialectic of expenditure and containment. As the arguments of post-Marxism and the New Historicism expose, every ideological establishment is grounded in the continuous production and containment of its own subversion. In the fantastic imageries of consumerism we discern the way ideology deprives the fantastic of its subversive potential by disseminating it as the primary object of desire.

Conversely [...] man-as-consumer considers the *experience of pleasure an obligation*, like an *enterprise of pleasure and satisfaction*; one is obliged to be happy, to be in love, to be adulating/adulated, seducing/seduced, participating, euphoric and dynamic. [...] *Everything* must be tried: since man as consumer is haunted by the fear of “missing something”, any kind of pleasure.<sup>38</sup>

Slavoj Žižek explains this through the logic of repressive desublimation. In the heterogeneity of the subject, the ego has the traditional role of mediating between the drive energies of the unconscious and the social laws of the superego. However, in a culture where enjoyment becomes a compulsion, a social constraint imposed on us by the *obligation to be curious*,<sup>39</sup> the fantastic will become the (hyper)reality where we endlessly try to detect new sites of amusement.

The bourgeois liberal subject represses his unconscious urges by means of internalized prohibitions, while in post-liberal societies the agency of social repression no longer acts in the guise of an internalized law or prohibition

<sup>37</sup> George Bataille quoted by Jackson, *op. cit.*, 22.

<sup>38</sup> Jean Baudrillard, *Selected Writings* (ed. Mark Poster, London: Polity Press, 1992), 48.

<sup>39</sup> Baudrillard, *ibid.*

which requires renunciation; instead, it assumes the role of a hypnotic agency which imposes the attitude of “yielding to temptation,” that is, its injunction amounts to a command: “Enjoy yourself!” An idiotic enjoyment is dictated by the environs.<sup>40</sup>

In the hyperreality of the postmodern simulacra, which is so fantastically and prophetically pictured in the movie *Matrix*, and in related trends of cultural representation, reality and the fantastic overlap to a degree that the logic of subversion goes through an inversion: to be marginal would mean to avoid the quest for the fantastic.<sup>41</sup> The pluralized and hollow subject of postmodernism is enveloped by the fantastic spaces of simulators and screens, and the artificial and spectacular worlds of malls, where pleasure is collected in a seemingly carnivalesque fashion – in fact, these spaces function as sites of surveillance for the subject.

As such, leisure spaces are zones of permitted, *legitimated* pleasure, still very much within the grid of social control and repression. [. . .] A second factor operating in such sites is what Bakhtin calls the carnivalesque, the inversion of social norms and codes within the spaces of everyday life. [. . .] Even in its most carnivalesque forms, social exchange is marked by economic exchange.<sup>42</sup>

When the society of affluence establishes a short circuit between the fantastic and commodity fetishism, the task of semiography is to unveil those ideological technologies that establish cultural systems of images in the fabric of commercialization and commodification. The analytical tools of iconography and iconology can here join the metaperspectives offered by postsemiotics in order to disclose the ways in which the marketing of the fantastic rewrites the meaning, the use and the effect of traditional as well as new cultural symbolism. This vast field will now, of course, cover the commodification of sexuality in commercials as well as the deployment of the male gaze in the cinematic text; the marketing of fantasy in travel brochures just

---

<sup>40</sup> Slavoj Žižek, “Is There a Cause of the Subject?” In: Joan Copjec (ed.) *Supposing the Subject* (London, New York: Verso, 1994), 94. For commodity fetishism and the politicization of enjoyment also see: Slavoj Žižek, *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor* (London and New York: Verso, 1991). For fantasy as a political factor: *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture* (Cambridge, Massachusetts: MIT, 1991).

<sup>41</sup> Baudrillard comments on the all-enveloping nature of fantasy in the hyperreality of consumerist postmodern society: “Surrealism remained within the purview of the realism it contested – but also redoubled – through its rupture with the Imaginary. The hyperreal represents a much more advanced stage insofar as it manages to *efface even this contradiction* [emphasis mine] between the real and the imaginary. Unreality no longer resides in the dream or unreality, or in the beyond, but in the *real’s hallucinatory resemblance of itself* [emphasis in the original],” *op. cit.*, 145.

<sup>42</sup> Rob Shields, “Spaces for the Subject of Consumption.” In Rob Shields (ed.), *Lifestyle Shopping. The Subject of Consumption* (London, New York: Routledge, 1992), 9.

as well as the politicization of idealized everyday life as a refuge from the threatening contents of the unconscious (see **fig. 10**: the hyper-realistic dreamworld of an Amsterdam shopping center). If the analysis of cultural imagery is successfully united with the critical theory of postsemiotics, semiography will offer us the strategies that can be implemented to uncover the more latent logic of the fantastic in contemporary as well as earlier cultural representations.

#### *About this Volume*

The collection of selected papers in the present volume provided the editors with an opportunity for delightful debates and an almost insurmountable editorial challenge. The attempt to organize the articles into thematic blocks proved to be a task



Figure 10

as difficult as any systematic categorization of the fantastic. In this way, we believe that the impressive methodological and thematic heterogeneity of the present papers can serve as the most proper evidence for the immense heterogeneity of the fantastic, even when iconography appears to secure a common ground. Abandoning the initiative to come up with subchapters on the basis of representational technique, subgenre or interpretive apparatus, the editors have decided to order the material in a more or less chronological sequence, establishing only “virtual” chapters in the sequence of writings.



Thus, the collection is framed by two papers, the first written by Ibolya Tar and the last by Elisabeth Blum commenting on Lukian, symbolizing the persuasiveness of the fantastic that crosses time boundaries. Three papers follow by Lilla Kopár, Rudolf Simek and Jessica M. Dobratz, relating to medieval representations. The third virtual block takes us with another set of three papers by Allessandra Tarabochia-Canavero, Robert Lima, and Jan Bäcklund to themes of the carnivalesque and the transgressive. The fourth group of writings by Gabriele Hille-Coates, Paul Richard Blum, and Urszula Szulakovska will address esoteric, occult traditions. The articles by Alison Saunders and Dariusz Chemperek take us more specifically to the emblematic and hieroglyphic tradition. The theoretical essay by Magdolna Orosz introduces a new chronological period comprising the study of literature and its relation to the representations of the fantastic. Seán Henry, Márta B. Gaál, Sarolta Marinovich-Resch, and Tatjana Jukić incorporate the Romantic and post-Romantic periods in the field of iconographic analysis. The papers by Katalin Gellér, Márta Árkai, and Ágnes Novoszel take us to the interrelationship between the fine arts and literature, while Ibolya Bagi and Tatjana Peruško present us with examples from the experimental literature of the 20th century, introducing the advent of the post-modern.

It is our hope that with the above introduction we have succeeded in contributing to the general attempt in iconographic studies to renew the discipline and combine it with the insight of critical theory in the field of cultural studies. The vast range of themes, representational techniques and interpretive strategies explicated by the papers in the present collection will hopefully demonstrate the many-faceted nature of the fantastic, and the potentials of semiographic research in investigating its cultural representations.

*A. Kiss*

## IRONIE UND PHANTASTISCHES BEI ARISTOPHANES UND LUKIAN

Das Phantastische und das zum Teil zu diesem gehörige Utopische hat viele Erscheinungsformen in der antiken griechisch-römischen Literatur. Ich möchte mich nur auf wenige von diesen beschränken, so werden hier der Mythos, das Märchen, beziehungsweise das Phantastische in diesen nicht behandelt. Bei einer engeren Definition des Phantastischen werden die obengenannten Erzählformen und neben denen noch die Legende als nicht zum Phantastischen gehörend beurteilt: Die Welt jener ist kohärent, das Reelle und Unreelle wird nicht unterschieden, und was den Mythos und die Legende betrifft, glaubt ihr Publikum an deren Inhalt, solange die Religiosität noch teils an sie gebunden erscheint. Unter Phantastischem wird also das verstanden, wo das Reelle und Unreelle als *Opposita* erscheinen, wo sie keine kohärente Welt schaffen und wo die Darstellung und Formulierung des Unreellen sich nicht anbietet allegorisch interpretiert zu werden, beziehungsweise der Leser (oder Zuschauer etc.) — wie Todorov<sup>1</sup> es ausdrückt — einer allegorischen Interpretation widersteht.

Wenn wir aus unseren Betrachtungen den Mythos und das Märchen ausschließen, was bleibt denn in der antiken Literatur für das Phantastische übrig? Eine historiographische Gattung, die ionische Logographie, wo die Beschreibung der weniger bekannten Gebiete mit phantastischen Elementen bereichert wird; die Historiographie um Alexander den Großen, wo zum Beispiel die Darstellung der indischen Expedition bei mehreren Historikern viele phantastische Elemente enthält; im weiteren die utopische Literatur, wie z. B. der Sonnenstaat des Iambulos, oder Biographien von hervorragenden Sterblichen, wie das Leben des Pythagoras, dargestellt von Iamblichos<sup>2</sup>. Der griechische Liebesroman und sein Vorläufer, die millesische Novelle enthält auch etliche phantastische Elemente. In der erwähnten Gattung der Historiographie und Biographie dienten die phantastischen Elemente zur Färbung der Erzählung, wo im Hintergrund der Mangel an genauem Wissen, bzw. das Streben nach der Steigerung der Bedeutung der dargestellten Persönlichkeit steht. Die Rolle des Phantastischen in der Utopie braucht nicht erörtert zu werden. Was den Liebesroman betrifft, sollen die phantastischen Elemente hier die über das menschliche Maß tretenden Eigenschaften der Liebenden und ihre überdimensionale

<sup>1</sup> "... il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte: il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation "poétique." T. Todorov: Introduction à la littérature fantastique. Éd. Du Seuil, Paris 1970, p. 38.

<sup>2</sup> Nur ein herausgegriffenes Beispiel: der eine Schenkel des Pythagoras ist aus Gold, das soll auf sein göttliches Wesen hinweisen.

Liebe unterstreichen: Sie sind demgemäß nicht bloße färbende Elemente, sondern gehören eng zum Wesen dieser Gattung. Eine Ausnahme ist der Hirten- und Liebesroman des Longos 'Daphnis und Chloe'.

In all in diesen Gattungen erschien das Phantastische im ernstesten Ton. Es gibt noch zwei Gebiete der antiken Literatur, wo das Phantastische erscheint: In einer spezifischen Gattung der Satire, in der menippeischen, wo das Vorhandensein von phantastischen Elementen sozusagen ein Kriterium der Gattung ist, und in der alten Komödie, wo wir nur von einem Repräsentanten vollständig erhaltene Stücke haben: von Aristophanes. Aristophanes und die menippeische Satire sind miteinander viel stärker verwandt als z. B. Aristophanes mit Menander, dem Vertreter der neuen Komödie. Über den letzteren schrieb ein antiker Interpret:

Ich weiß nicht ob Menander das Leben oder das Leben den Menander nachgeahmt habe. Aristophanes wird *nicht* so beurteilt, dass er das Leben nachgeahmt hätte — das ist ein indirekter Beweis dafür, dass er über eine andere Betrachtungsweise und über andere Darstellungsmittel verfügte. Aus diesen Mitteln soll hier nur das Phantastische herausgegriffen werden. Das Phantastische erscheint in den Komödien des Aristophanes in zweifacher Weise: als Détail, wie der Chor der Wespen, Frösche oder Wolken in den gleichbetitelten Stücken, oder aber als ein die ganze Handlung bestimmendes Grundmoment, wie in den 'Vögeln' oder im 'Frieden'. (Eine utopische Färbung, die als ironische Fiktion erscheint, ist sowohl in der alten Komödie als auch in der menippeischen Satire charakteristisch, das gilt auch für die in beiden vorhandenen Flugphantasien<sup>3</sup>.)

Die Möglichkeiten der offenen Rede in der alten Komödie sind noch gegeben; Aristophanes ist noch ein Kind der athenischen Demokratie, in seiner Schaffensperiode zwar bei ihrem Abklingen, aber es gibt noch die Möglichkeit des *onomasi komodein* (d.h. die Namen benennend Spott treiben, lächerlich machen). Wozu dann bei diesen Bedingungen das Phantastische, wenn doch alles unverhüllt gesagt werden kann? "Es gibt bei Aristophanes aufs Ganze gesehen nicht die unumschränkte Souveränität des Politischen oder Gesellschaftlichen<sup>4</sup>," die ironisch-phantastischen Elemente können natürlich einen solchen Inhalt tragen, aber zugleich gehören sie zum Wesen des komischen Effekts. Reinhardt nach sind Mehrdeutigkeit und Viel-

<sup>3</sup> Satirische und utopische Schreibweise verhalten sich auch in der späteren Literatur gegensätzlich und komplementär, s. dazu B. C. Elliott, *The Shape of Utopia. Studies in a Literary Genre*, Chicago 1970; H. Swoboda, *Utopia. Geschichte der Sehnsucht nach einer besseren Welt*, Wien 1972; I. Hantsch, *Semiotik des Erzählens. Studien zum satirischen Roman des 20. Jahrhunderts*, München 1975; N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton 1957, pp. 232–236, 308–312. Zu Flugphantasien s. K. Luck-Huyse, *Der Traum vom Fliegen in der Antike. Palingenesia LXII*. Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1997. Über das Utopistische in der menippeischen Satire, auf das Nachleben konzentriert s. W. von Koppenfels, *Mundus alter et idem. Utopiefiktion und menippeische Satire: Poetica 13*, 1981, 16–66.

<sup>4</sup> P. Haendel, *Formen und Darstellungsweisen in der aristophanischen Komödie*, Heidelberg 1963, p. 332.

fältigkeit der aristophanischen Komödie eben ihr klassisches Merkmal<sup>5</sup>. Reinhardt hebt in Aristophanes Dreifaches heraus: das Reale, das Überreale und das Politische, das aber nur "aus der Einheit des realen Elements mit dem phantastischen, des Tagewitzes mit der Idee Athens einigermassen zu begreifen ist".<sup>6</sup>

Die Aktualität der aristophanischen Komödie 'Frieden', der für die Dionysien im Jahre 421 konzipiert wurde, gab der zu derselben Zeit abgeschlossene Frieden zwischen Athen und Sparta. Das Stück wird von zwei geplagten Sklaven eröffnet, die es besonders schlimm haben, da sie für ihren Herren, Trygaios, einen riesigen Mistkäfer mit Nahrung zu versorgen haben. Der soll seinem Herren als Reittier dienen, um in den Himmel zu gelangen, wo Trygaios Zeus nach seiner Absicht mit den kriegsgeplagten Hellenen fragen will. Trygaios erreicht sein Ziel und tritt mit Hermes in Verhandlungen ein. Es sieht im Himmel böse aus, da sich die Götter von den ewigen Kriegen in höhere Regionen zurückgezogen haben und Polemos, das heißt der Kampf und Krieg frei waltet. Er hat Eirene, die Friedensgöttin in eine Höhle gesperrt und jetzt will er all die Griechenstädte in einem riesigen Mörser zu Brei zerstampfen. Polemos wird von Trygaios belauscht. Zum Glück kann der Diener des Polemos seinem Herren keine Mörserkeule verschaffen und so muss dieser sich eine neue verfertigen. Trygaios nützt die Gelegenheit aus, ruft die Griechen, gewinnt den ängstlichen und unsicheren Hermes für seinen Plan und leitet die Befreiung der Eirene, die mit Seilen aus ihrer Höhle gezogen wird. So kann Trygaios mit Eirene zur Erde zurückkehren, aber nicht mit dem Mistkäfer (die Götter möchten nämlich nicht, dass er noch einmal erscheint), sondern auf einem Abstieg, der von Hermes gezeigt wird. Die Handlung wird auf der Erde fortgesetzt. Es wird das friedliche Landleben gelobt, Trygaios heiratet.

In dieser Komödie spielt das Politische eindeutig mit, denn die Bauern, die unter dem Krieg am schwersten litten, waren vor allem die Träger des Friedensgedankens. Zugleich, wie wir sahen, war die ganze Grundsituation phantastisch, vom Mistkäfer an bis zur mit Seilen aus der Höhle gezogenen Eirene, und auch recht komisch, aber das ironische Moment fehlt dabei auch nicht.

Die Ironie ist eine besondere Form des Komischen. Die gängige Definition lautet, dass bei einer ironischen Äußerung (es kann auch auf Situation erweitert werden) eine Sache durch ihr Gegenteil ausgedrückt wird. Nach allgemeiner Auffassung, die in der spätantiken Rhetorik gewonnen wurde, bedeutet dies, dass der Gegensatz sich auf der Ausdrucks- oder auf der Inhaltsebene konstituiert. Im zweiten

<sup>5</sup> "Seit der Romantik hat sich die Aristophanische Komödie in so vielen Teilansichten dargeboten, als Literaturgroteske, als Märchenkomödie, als satirischer Mummenschanz, als Hanswurstiade eines göttlich souveränen Geistes, als politisches Propagandainstrument, als Narrenstreit, als attische Festnacht, als Entbindung dionysischer Urmächte ..., dass es heutzutage weiser scheint, ihre vielfältige, aus Widerstrebendem gefügte Einheit als das eigentümlich Klassische ... an ihr anschauend hinzunehmen ...." K. Reinhardt, Aristophanes und Athen. In: Tradition und Geist, Göttingen 1960, 257 skk.

<sup>6</sup> Reinhardt a.a.O.

Fall tritt der ausgedrückte Inhalt in Gegensatz zum eigentlichen Gemeinten. Wenn von Schauspiel die Rede ist, gibt es ein Publikum, und an ihm vollendet sich der Sinn des ironischen Aktes.

Was ist in unserem Fall das Gegenteil des Ausgesagten? Die Zurückeroberung des Friedens ist an und für sich ein ernster Gedanke, sogar ein erhabener. Mit der Wiederherstellung des Friedens ist es also sehr ernst gemeint — lachend die Wahrheit zu sagen ist aber oft einprägsamer. Bei Aristophanes ist das Spiel mit dem Riesenmistkäfer ein zweifaches: Es ist zugleich Parodie einer Tragödie des Euripides, des 'Bellerophontes', wo der Pegasus in den Himmel emporsteigt. Durch das phantastische Bild wurde also ein Gegenstück zu einem bekannten Mythos geschaffen. (Das Spiel mit der Tradition ist auch in der menippeischen Satire ein entscheidendes Moment.)

In den 'Fröschen' wurde das Gegenstück von der Unterweltsreise des Herakles entworfen. Der Held ist auch in der aristophanischen Komödie ein Gott, Dionysos, aber der Rollenwechsel kann als nahezu absurd gewertet werden. Dionysos steigt nämlich im Herakleskostüm in die Unterwelt hinunter, bange und zitternd, um den vor kurzem verstorbenen Euripides aus der Unterwelt herauszuholen, denn als Theatergott kann Dionysos es ohne ihn nicht aushalten.

Will Aristophanes die Götterwelt und die Religiosität lächerlich machen? Es ist nicht wenig, was sich Aristophanes mit den Göttern erlaubt. Der Gipfel ist eben die Gestalt des Dionysos, der sich in seiner Angst in der Unterwelt hinter den Sitz seines eigenen Priesters verkriecht. Dem großen Religionshistoriker, Nilsson nach ist es als Verfall religiösen Gefühls zu werten. Trotz der greifbaren Religionskritik und trotz den Zweifeln daran ist es jedoch nicht unbedingt so. Die Volksreligion konnte z. B. den Glauben mit den derben Witzen über die Götter vereinigen. Bevor wir ein Urteil aussprechen, schauen wir uns doch die andere phantastische Komödie, die 'Vögel' an. In diesem Stück wird kühnste Phantastik und duftige Poesie vereinigt, wie Lesky<sup>7</sup> sagt.

Zwei Athener Gesellen wollen wegen der Prozesswut ihrer Mitbürger auswandern. Sie wollen bei dem Wiedekopf eine Stadt erfragen, wo man ruhig und in Freuden leben kann. (Der historische Hintergrund soll auch erwähnt werden: Als Aristophanes dieses Stück schrieb, war das sizilische Unternehmen des Alkibiades im Gange.) Der Vogel ist gut gewählt, weil er früher der König Tereus war. Aber keiner der Vorschläge gefällt den Gesellen und so kommt der eine auf den Gedanken, die Vögel selbst sollten einen Staat gründen, der die Götter aushungern und gefügig machen könnte. Der Chor der Vögel hält die Menschen für Feinde, den Wiedekopf für einen Verräter, aber dann wird der Chor doch dazu gewonnen, die Weltherrschaft der Vögeln zu erringen. Für die weiteren Maßnahmen ist es nötig, dass die beiden Menschenkinder zu Vögeln werden. Die neu gegründete Stadt wird

<sup>7</sup> A. Lesky, Geschichte der griechischen Literatur, DTV München 1993, p. 494.

Wolkenkuckucksheim genannt. Bald kommen auch die Götter ins Spiel, die natürlich sehr ironisch dargestellt sind. Verschiedene Menschen möchten inzwischen zu Vögeln werden. Ergebnis der Verhandlungen zwischen Göttern und Vögeln ist, dass Zeus Basileia, die verkörperte Herrschaft über die Welt, abtreten muss. Einer der ehemaligen Gesellen gewinnt Basileia zur Frau — dieser Verzicht war nötig, damit die Götter weiterhin die Opfergaben erhalten.

Was wird hier angedeutet? Die Götter sind von den Menschen abhängig. Sollten also die Götter weiterhin geehrt werden? — Diese Frage wird implizit von Aristophanes gestellt. Aber er hat auch die neue Religionskritik verspottet. Als Schlussfolgerung können wir behaupten, dass der nicht dogmatische Charakter der griechischen Religion auch die Kritik erlaubt. Aristophanes nimmt die Götter nicht ernst, aber verneint ihre Existenz nicht. Er betrachtet sie von außen her, wie später Lukian, aber in das Ganze der Welt gehören auch die Götter mit ihren menschlichen Schwächen.

Nicht alle phantastischen Ideen sind von Aristophanes selbst erfunden: Es gibt ikonographische Parallelen, frühere schwarzfigurige Vasen, die den Vögelchor, Wespenchor oder den Chor aus den 'Rittern' (Menschen mit Pferdemaske, auf ihrem Rücken sitzt ein anderer) darstellen. Die Idee war also zum Teil gegeben, aber von Aristophanes mit neuen Inhalten gefüllt.

Es hat zum Wesen der griechischen Religion gehört, dass sie ihre eigene Betrachtung von außen her erlaubt. Das bedeutet zugleich, dass man nicht nur die Religion, sondern auch die Welt aus der Distanz betrachten kann; diese Weltanschauung will nämlich das Ganze umfassen und nicht anstelle des Ganzen treten. Aristophanes wurde nie auf grund von Götterlosigkeit angeklagt.

Lukian nimmt die Götter und ihre Geschichten ernst. Wir finden die in seinen Travestien genauer wiedergegeben als in den Komödien des Aristophanes (denken wir an die Gestalt des Dionysos!). Das bedeutet, dass dieser ganze Symbolkomplex der griechischen Mythologie noch immer ein entsprechendes Medium ist, durch das Lukian von seiner eigenen Welt reden kann. In Anbetracht der Religiosität gibt es keinen Unterschied zwischen den Göttern des Homer und denen des Lukian, aber die Umwelt hat sich verändert und in diesem neuen Kontext haben sich auch die Götter verändert. Die Stimmung der von Lukian dargestellten Göttergeschichten, obwohl sie genau dem bekannten Lauf der Mythen folgen, ist völlig anders geworden, sie gehören mehr in die Alltäglichkeit, wo alles kleinlicher, dem Menschenwesen ähnlicher erscheint. Lukian ist in seiner Darstellungsweise wie Momos, die Personifikation der Verneinung und des Spottes: Er wagt alles und alle zu kritisieren, spricht seine Gedanken offen aus, er verhüllt seine Meinung weder aus Angst, noch aus Höflichkeit. Wir könnten die Frage stellen, ob die Zeitgenossen Lukians seine Göttergeschichten abstoßend fanden. Die Gebildeten haben wahrscheinlich die Philanthropie in diesen Geschichten entdeckt. Die menschlichen Göttergeschichten erzählen von menschlichen Sünden, von solchen Sünden, die mit den von Menschen

geschaffenen Gesetzen in Widerspruch stehen, aber eben das Leben menschlicher machen. Die Vollkommenheit ist auch bei den Göttern unerträglich — das hat schon Homer gewußt. Um das Recht auf diese Sünden zu haben, muss man dauernd gegen die Heuchelei und Konventionen kämpfen. Die Vollkommenheit verlangende Pseudosittlichkeit kehrt sich vom Menschen ab, es ist *Apanthropia*, die, wie Trencsényi-Waldapfel darauf hingewiesen hat<sup>8</sup>, der Schlüsselbegriff für Lukians Verständnis ist. Wie schön wäre der Mensch, wenn er Mensch wäre — diese paraphrasierte Sentenz des Menander könnte das Leitmotiv von Lukians Geschichten sein. Alles wird enthüllt: Die das Leben ausfüllenden Lügen, die falschen Werte, seien sie von Philosophen, Strategen oder Athleten vertreten. Neben den Göttergeschichten ist das alles am besten aus seinen phantastischen Dialogen herauszulesen. Da Menippos eine der Hauptfiguren von diesen Dialogen ist, wo auch das Motiv des Fliegens bestimmend ist, versuchte Helm auf die Themen der verlorenen menippeischen Satiren zu folgern<sup>9</sup>. Der Versuch von Helm einer direkten Ableitung der Werke des Menippos aus Lukian ist zwar in der letzteren Zeit umstritten, doch steht es fest, dass es in der Tradition der menippeischen Satire seit Menippos über Varro und Seneca bis auf Lukian um eine solche Gattung geht, für die eine außerordentliche formale und motivische Beweglichkeit charakteristisch ist, die in den Dienst einer zugleich witzigen und phantastischen Kritik an erstarrten Institutionen und Weltanschauungen gestellt ist. Philosophisch ist die Gattung durch die kynische Schule beeinflusst. Die Intention und komische Phantastik der fiktionalen Mittel macht die Menippea zur Nachfolgerin der Alten Komödie. Das Fiktive wird ironisch präsentiert. In der Fiktion der menippeischen Satire erscheint eine imaginäre Welt, die entweder von der realen sich radikal abhebt, oder diese in spezifischer Weise durchdringt. Der Übergang von der realen Welt zur imaginären ist bewusst so gestaltet, dass er erkennbar ist. Es kann auch nicht anders sein, weil die imaginäre Welt am Horizont der realen erscheint. Wenn die Vorstellung sich auf eine imaginäre Welt öffnet, so ist diese auf die reale Welt zurückbezogen. Andererseits ist die Vorstellung notwendig an die Fiktion gebunden, der sie entspringt. Die phantastische Reise

<sup>8</sup> I. Trencsényi-Waldapfel, Lukianos környszéke, in: Vallástörténeti tanulmányok, Budapest 1959, 358–375.

<sup>9</sup> R. Helm, Lucian und Menipp, Leipzig/Berlin 1906; Nachdruck: Hildesheim 1967; zu Lukian s. noch J. Bompaire, Lucien écrivain. Imitation et Création. Paris 1958; Ch. Robinson, Lucian, Duckworth London 1979; E. P. Kirk, Menippean Satire. An Annotated Catalogue of Texts and Criticism, New York 1980; E. Courtney, Parody and Literary Allusion in Menippean Satire: *Philologus* 106, 1962, 86–100; H. K. Riikonen, Menippean Satire as Literary Genre, Helsinki 1987; Trencsényi-Waldapfel, o.c.; J. Gy. Szilágyi, Lukianos, in: Lukianos, Budapest 1974, 715–789. Theoretisch über die Problematik des Fiktiven und der Fiktion s. D. Henrich-W. Iser (Herausgeber), Funktionen des Fiktiven, München 1983, bes. pp. 153–224, 277–330. Es soll auch auf M. M. Bachtin hingewiesen werden, der auf der Suche nach den Vorläufern der karnevalistischen Kultur die menippeische Satire entdeckt hat. *S. Problemy poetiki Dostoevskovo*, Moskva 1929<sup>1</sup>, 1963<sup>2</sup> (pp. 150–162). Bachtin und diejenigen, die sich mit der neuzeitlichen menippeischen (utopischen) Satire beschäftigen, haben natürlich den Begriffsumfang der Satura Menippea erweitert.



durch Raum und eventuell durch Zeit (der Flug gehört auch in diese Kategorie) am Horizont der realen und imaginären Welt hatte schon in ihrer ernsteren utopischen Form (Hekataios, Euhemeros, Iambulos) die Möglichkeit einer ironischen oder parodistischen Selbstaufhebung. Das wurde z. B. in Lukians Ikaromenippos oder in seinen Wahren Geschichten realisiert, wobei es auch um eine Parodie der utopischen Gattung geht. Die Parodisierung der verschiedensten Gattungen ist auch ein wesentliches Merkmal der menippeischen Satire.

Die menippeische Satire spiegelt eine relativistische Weltsicht und ist voll respektloser Skepsis gegenüber dem Bestehenden. Die dargestellten Situationen und Handlungen sind metaphorisch zu verstehen, denn diese Gattung ist mehr mit geistigen Haltungen befasst als mit Individualität. Mythen und Motive wie Götterversammlung, Hadesfahrt, Seelenwanderung, philosophisches Gastmahl sind aus der 'ernsten' Literatur geliehen; das Gleiche gilt für die Rhetorik und die Narration. Die Gerichtsrede, der platonische Dialog, das Enkomion finden auch bei Lukian oft Gebrauch.

Die Menippos-Figur des Dialogs mit dem Titel 'Ikaromenippos' betrachtet die Welt aus der Distanz. Das geschieht hier auch im wörtlichen Sinn, dank dem Phantastischen: Wie Menippos seinem Freund erzählt, war er persönlich im Himmel bei Zeus. Zum Fliegen habe er die Idee des Daidalos genutzt, er nahm sich Flügel, und zwar echte Vogelflügel, er hatte ja nach der tragischen Geschichte des Ikaros Furcht vor den künstlichen. Den einen Flügel habe er von einem riesigen Adler abgeschnitten, den anderen von einem ebenfalls riesigen Geier. So landete er zuerst auf dem Mond, von woher er alle Machenschaften der Menschen betrachten konnte. Er sah die Ehebrecher, Mörder, Streiter, Räuber, Opferer, alle zur selben Zeit. Vom Mond gesehen habe alles eine andere Dimension, die Kriege, die Streite um Bodenstücke und um Reichtum wirken lächerlich. Vom Mond fliegt er weiter hinauf zu den olympischen Göttern, wo er von Zeus befragt wird. Der höchste Gott ist nicht mehr die allwissende Gottheit, er wirkt wie ein klatschhungriges Weib, er kann sich sogar nicht zurückhalten und fragt Menippos, was die Menschen von ihm halten. Inzwischen wird Menippos zu einer merkwürdiger Einrichtung geführt, zu einem Rohrsystem, wo jedes Rohr einen Deckel hat. Wenn er gehoben wird, kann Zeus die Gebete der Menschen hören. Am darauffolgenden Tag ruft Zeus die Versammlung der Götter zusammen, wo er die Gefahr von Seiten der Philosophen darstellt (es ist eine sarkastische Schilderung der verschiedenen Philosophenschulen), die die Opfergaben an die Götter gefährden. Die Versammlung verlangt Rache — auf Grund der Worten des Zeus wird sie in Erfüllung gehen. Den frei denkenden Menippos will er aber nie mehr im Himmel wiedersehen, so wird Menippos ohne Flügel von Hermes auf die Erde zurückgeführt. Die Verwandtschaft dieser Geschichte mit der Reise des Trygaios ist auffallend: Menippos und Trygaios sind beide aus eigener Kraft in den Himmel geflogen und von Hermes zurückgeführt worden. Aristophanes parodisiert Euripides, der von Lukian beschriebene Flug ist

eine Allusion an beide. Dieser Dialog ist ein Spiel mit der Tradition und zugleich mittels des Phantastischen eine ironisierende Darstellung der Menschen- und Götterwelt, wo alles verkehrt erscheinen könnte: Die Eigenschaften des höchsten Gottes verraten völlkommen die menschlichen Schwächen der Götter.

Von Lukians Werken hatten die *Verae historiae* (Wahre Geschichten) die weitreichendste Wirkung. Als *voyage imaginaire* hat dieses Werk Verbindungen zu der Utopie von Thomas Morus, zu Rabelais, Cyrano de Bergerac, Swift und die Reihe könnte noch fortgesetzt werden. In den *Verae historiae* parodisiert Lukian der Meinung des byzantinischen Patriarchen Photios (820–891) nach ein Werk des Antonios Diogenes, 'Die Wunder jenseits Thule'. Da wir diese Erzählung nicht besitzen, können wir auch nicht feststellen, in welchem Maß Lukian von Antonios Diogenes inspiriert wurde. Aufgrund von Photios sind bestimmte Parallelen zu entdecken. Von unserem Gesichtspunkt aus ist es aber weniger wesentlich, wer oder was die Quelle war. Lukians Werk ist nämlich viel mehr die Parodie der damaligen propagandistischen Geschichtsschreibung im allgemeinen, in der Hülle des Phantastischen. Er parodiert die scheinbare, sich auf Angaben stützende Korrektheit der historischen Darstellungen. Die Insel der Seligen hat Lukian nach 365 Wasserquellen, 365 Honigquellen, 500 Myrrhaquellen, 7 Milchflüsse, 8 Weinflüsse. Jedes Element ist absurder als das vorige, wobei Lukian die Ernsthaftigkeit der Darstellung bewahrt.

Die *Verae historiae* sind eine Enthüllung der bezahlten Publizistik, wo Rom noch immer in seinem Glanz dargestellt wird. In der Schilderung des Kampfes zwischen der Sonne und dem Mond kann der Leser das Modell von jeweiligen Eroberungskriegen entdecken, sei es der peloponnesische Krieg — wie es auch so interpretiert wird — sei es der Krieg zwischen Rom und Parthien. Lukian weist auch hier die Pseudowelt auf, hinter der eine viel düsterere Wirklichkeit steckt. Die Idee der alten *Paideia*, die die Römer *Humanitas* nannten, soll wieder ins Leben gerufen werden. Nur das kann in der Bewältigung der wahren Wirklichkeit helfen. Das ist die Aussage der phantastischen Ironie des Lukian.

LILLA KOPÁR

## THE WINGS OF WELAND

Weland<sup>1</sup> the Smith was without doubt one of the best-known characters of Germanic mythology, and a wide range of literary and iconographic sources bear witness to the popularity of his legend from Scandinavia to Anglo-Saxon England throughout the Middle Ages. The surviving sources, however, not only show great variety in their geographical and chronological distribution, but due to serious discrepancies on the level of motifs and in the narrative structure of the story, they also testify to the coexistence of different regional varieties of the myth.

The main reason for the development of regional varieties is to be sought in the different cultural influences on the Germanic peoples as well as in the general human need to reinterpret elements of a story which had become unclear in the course of time. The aim of the present paper is to trace back this process of reinterpretation using the example of the most mysterious element of the Weland myth, Weland's flight.

The Weland legend survived in literary as well as in iconographic sources. The most important literary sources are the Old Icelandic *Völundarkviða* of the *Poetic Edda*, the Old English elegiac poem *Deor*, and the so called Velent episode of the West Norse *Piðreks saga*.<sup>2</sup> Beside these narrative documents, we also find iconographic representations of very different dates and type: the picture stone of Ardre VIII from Gotland, the Franks Casket, and five pre-Conquest stone carvings from Northern England. Although we wish to concentrate on the iconographic sources, we cannot neglect the importance of the literary sources which provide a possible narrative background to the pictures.

### Narrative Sources

Only two of the narrative sources, the *Völundarkviða* (Vkv.) and the *Piðreks saga* contain any information on Weland's flying. The Vkv., which survives in the famous Codex Regius of the *Poetic Edda* (GKS 2365, 4to; northwest of Iceland, around 1270) and fragmentarily in the manuscript AM 748 I, 4to, is the oldest literary

---

<sup>1</sup> ON *Völundr*; West Norse *Velent*; ModHG *Wieland*; OE *Weland/Welund*; ModE *Wayland*. In order to avoid confusion, I consciously use the (better known) Old English version of the name, *Weland*, throughout the article, since my primary concern is the Anglo-Saxons' understanding of Weland's flight on the basis of the contemporary iconographic sources.

<sup>2</sup> There are some minor references in later MHG, MLG, Danish, and French sources which are, however, marginal for our investigation of Weland's way of flying.

document of the Weland legend from Scandinavia, and it probably goes back to an even earlier written source. The Vkv. consists of two relatively independent parts: (1) the story of the swan maidens and (2) Weland's captivity, revenge, and flight. The two parts are connected, besides Weland's character and some minor motivic elements, through the motif of *escape by flying*. Besides being the simple means of escape, the ability to fly also becomes the symbol of changing power relations in both parts of the story when the former captives consciously take up an active role instead of the previous passive one and demonstrate their supremacy to their captors.

There are only two concrete references to Weland's flight in the text:<sup>3</sup>

(1) 29, 5–6 = 38, 1–2

*Hlaeandi Völundr hófz at lopti.*

(Laughing, Völundr lifted himself to the sky.)

(2) 37, 5–10

(Níðuðr:)

[...]

*Erat swá maðr hár, at þik af hesti taki,  
né swá öflugr, at þik neðan skíóti —  
þar er þú skollir við ský uppi!*

(‘[...] There is no man so tall that he may reach you from horseback, nor so strong that he can shoot you from below — there where you hover against the clouds on high.’)

The first quotation provides no information on Weland's way of flying, however, it is generally considered to be an unambiguous piece of evidence of his flight. The word ‘laughing’, an important element also of the *hvöt*, puts a stress on Weland's supremacy at the moment of his flight as well as on the motif of revenge. Although the second quotation also supports Weland's ability to fly, no concrete reference to the manner of his flying is provided.

The *Þidreks saga*, a West Norse prose collection of various narrative material arranged around the figure of Thidrek of Bern, was composed in the 13th century in Bergen and was based on a now lost Low German romance. The saga offers a rationalized solution to the mysterious flight of the smith: as in the Classical story

<sup>3</sup> Line references to the *Poetic Edda* as well as the Modern English translations are based on Ursula Dronke's edition of 1997.

of Daedalus and Icarus, Weland creates a special flying contrivance from feathers collected by his brother, Egill.

On the basis of the literary sources, three theories concerning Weland's flight have been suggested in the scholarly literature: (1) the theory of the flying ring, (2) that of the feather-garment or flying contrivance, and (3) flying as a natural ability of Weland.

(1) *The theory of the flying ring*

This hypothesis is based on the central role of the stolen ring in the narrative structure of the Vkv.: the ring originates with Weland's first wife Alvitr, the swan maiden, who is naturally capable of flying (not necessarily with the help of the ring, though!), then it is handed over to the king's daughter, who becomes Weland's second wife. The ring also seems to lend Weland special power: Niðhad captures him only after having stolen his ring, and Weland escapes from captivity only after having regained the broken ring from the princess. According to Halldór Halldórson, the ring is to be considered to be a special magical object which enables Weland to fly (Halldór 1960, cited in Beck 1980, 17).

(2) *The feather-garment or flying contrivance*

The primary source of this theory is the Velent episode of the *Bidreks saga*, which records Weland creating a feather-garment which he uses as a flying device. The front panel of the Franks Casket, one of the major iconographic sources of the legend, can also be interpreted according to this theory. (for a detailed discussion, see below) The obvious analogy to the myth of Daedalus and Icarus, known from Ovid's *Metamorphoses* VIII, 188–95, indicates a secondary, and probably rather late, incorporation of a foreign narrative element (Beck 1980, 17–21).

(3) *Flying as a natural ability of Weland*

This suggestion is based on Weland's elfish origin as stated in the Vkv. (10,3; 13,4=32,2). In Germanic mythology the ability to fly is attributed to gods and giants (cf. stories about Óðinn, Freyja, Loki, Þjazi, Suttung, Hræsvelg) and it is always connected with shapeshifting. However, we have hardly any information about the characteristics of elves. In *Gylfaginning* 16 and 33 Snorri classifies elves as light-elves (*ljósálfar*), dark-elves (*dökkálfar*), and black-elves (*svartálfar*), and identifies the third group with dwarves, both being extraordinary smiths. Besides this special artistic skill, elves are associated with demonic forces (cf. OE disease names) and also with special beauty. (Simek 1995, 8–10)

However interesting all three suggestions may sound, none of them can offer a really well-supported clue to Weland's method of flight. Let us turn to the iconographic sources now and see what sort of additional pieces of evidence they can provide.

### The Franks Casket

The oldest iconographic source of the Weland legend is the small ivory jewel box, called the Franks Casket. It was carved in Northumbria around 700, and contains, along with runic inscriptions in Northumbrian dialect, iconographic representations of Germanic, Classical, and biblical stories according to an overall iconographic program unparalleled in the antique tradition. (Hauck-Krause 1973, 514) The depiction of the Weland story on the left side of the front panel is traditionally divided into three parts expressing a temporal succession of the events (fig. 1). In my opinion, a division into four scenes (the headless corpse; Weland and the princess; the second female figure; the bird-catching scene) would rather correspond to the inner logic of the composition. Although the interpretation of certain scenes is by no means evident, it is possible to reconstruct a narrative succession reading the

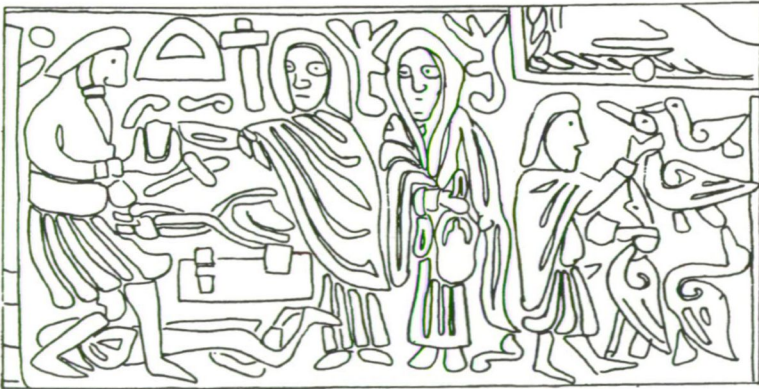


Figure 1

picture from the left towards the right. The male figure on the left is unquestionably Weland, the crippled smith. In his pliers he is holding the head of a prince whose headless corpse is under the anvil. The female figure on the left is the princess, the future victim of the second revenge, who is giving Weland an object interpreted either as the broken ring or as a cup containing beer. The second female figure, carrying a basket with a bottle in it, is often associated with the maid mentioned only in the *Pidreks saga*. Next to her head, we find a rather strange leaf ornament whose interpretation is questionable, but which may be of special importance for our investigation.

Building a motif chain connecting the four scenes, we may interpret this ornament as the frame of a winged flying device, similarly to the *Pidreks saga*. According to this suggested chain of iconographic elements, scene (1), the headless body of the prince is connected with scene (2), Weland and the princess, by the head



in the pliers. This in turn is connected with scene (3), the lady with the bottle, through the cup. The leaf ornaments (interpreted as the frame of a winged flying contrivance), which also belong to scene (3), could serve, therefore, as a connecting iconographic element with scene (4), the male figure catching birds. It would seem logical to read this last scene as Weland's brother, Egill, collecting feathers for his brother's flying device, as documented in the *Pidreks saga*. However, there are two arguments which undermine this interpretation: (a) The human figure does not resemble in its iconographic representation the Egill (*Ægili*) of the lid of the casket; and (b) the action of throttling birds is at odds with the rationale of a master bowman. Since hunting birds was a typical occupation for boys (Jiriczek 1898, 1:19f, cited in Nedoma 1990, 141), the male figure can also be interpreted as one of Niðhad's sons. This reading would create a link between scenes (4) and (1), thus closing the circle and rounding up the composition. This way of dissolving the narrative succession into a simultaneous picture while keeping a certain scenic division would correspond to the concept of *interlace structure*, one of the basic organizing principles of Anglo-Saxon visual (e.g. the gold buckle of Sutton Hoo) as well as literary works of art (cf. the narrative structure of *Beowulf*).

Similarly to the *Pidreks saga*, the Franks Casket presents a clearly rationalized interpretation of the mystery of Weland's flying, namely the use of a feather-garment or a 'man'-made flying contrivance. This interpretation, however, is a secondary one which had developed due to foreign cultural influences: as the other plates of the casket attest, the artist was familiar with Classical mythology, and so probably also with the Icarus myth, and this knowledge could easily influence his (or one of his predecessor's) understanding of this vague episode of the myth. Nevertheless, the Franks Casket is not the only visual representation from the Anglo-Saxon period.

### Stone Carvings from Northern England

Five pre-Conquest stone carvings from Northern England suggest the Anglo-Saxons' growing interest in the motif of flight, and thus a change in the thematic centre of the story (fig. 2). On a late pre-Conquest cross shaft in *Leeds Parish Church*, showing Anglian, Scandinavian, and Celtic influences, Bishop Browne identified as the flying Weland the human figure bound into a winged contrivance by bars and rings which interlace his body and limbs while he is grabbing a female figure by her hair and dress (Browne 1885, 139, cited in Lang 1976, 90). The instruments of a smith scattered under his feet certainly support this identification. A further fragmentary cross shaft in *Leeds City Museum* shows an almost identical iconographic pattern, although there we only have one wing, the feathered tail, and the lower part of the human figure left. The missing head part was reconstructed with the help of a carved stone fragment from *Sherburn, East Riding*, where we find the

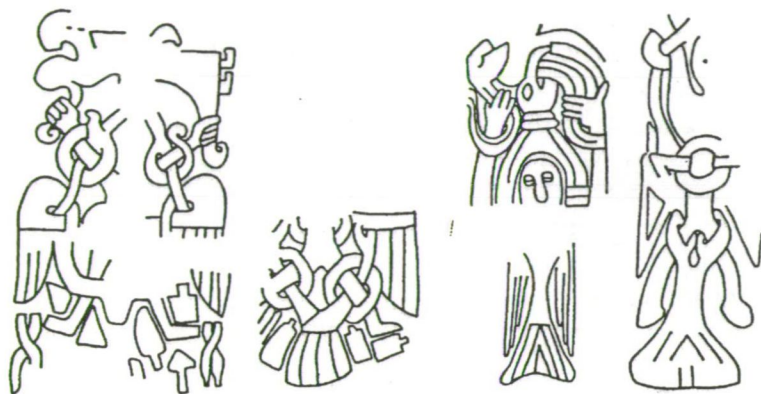


Figure 2

head of a human figure in the winged contrivance combined with that of a bird. The Sherburn figure is also holding some sort of creature in his hands, as in the Leeds designs. A second fragment from Sherburn has also been suggested as being connected with this iconographic scheme (Lang 1976, 91), yet the difference in dimensions clearly shows that it cannot have come from the first Sherburn shaft. The last evidence is a somewhat schematized fragmentary carving on a hogback from *Bedale, North Riding*, also going back to the same iconographic design but in a more simplified form. The real clue to the identification of this Anglo-Saxon iconographic scheme has been offered by the famous Gotland picture stone, Ardre VIII.

### Ardre VIII

This picture stone from the second half of the eighth century, containing iconographic representations of a number of Scandinavian mythological scenes, presents the Weland story in a tripartite composition (Fig 3). In the center of the picture we see a hut with grass-covered roof identified as a smithy on the basis of the typical instruments of a smith inside it. On the right side there are two headless corpses, the bodies of the two princes, referring to Weland's first vengeance. For our investigation it is the left side of the composition which is of special interest: a birdlike figure leaving the smithy through an opening (window or door) with a female figure above its head. The Anglo-Saxon artists clearly used this iconographic formula in an upright position to depict Weland's flight, which, however, does not necessarily mean an immediate borrowing.

The pattern was probably transmitted to England through a long sequence of transmissions on wood carvings or tapestries during the Viking Age. While the birdlike creature can with a fair degree of certainty be identified as the escaping Weland,

the identity of the female figure remains obscure in both representations. W.G. Collingwood and R.N. Bailey argue for a combined representation of the rape and escape (Bailey 1980, 106), others suggest a lost version of the legend in which the princess escapes with Weland. K. Hauck's reading of the female figure as Weland's walkyre (or swan maiden) (Hauck 1977, 14–16), whose crow suit combined with a special neckring is lying beside her, seems to me less convincing.



Figure 3

### The Lappish Connection

Let us now return to the *Völundarkviða* to understand what is really behind this combined bird-man figure. Before the two concrete references to Weland's flight, cited above, the lay contains a third hint which is of special importance for our argument. Preceding the statement concerning Weland's "lifting up to the sky" (Vkv. 29, 5–6), the following lines can be read (29, 1–4):

*‘Vél [á] ek’, kvað Völundr — ‘Verða ek á fítiom,  
þeim er mik Níðaðar námo rekkar!’*

(‘I have a trick’, said Völundr — ‘May I be on those webbed feet that Níðuðr’s brave men bereft me of!’)

The passage is rather problematic both morphologically and semantically, which might be the result of the fact that it goes back to an old magic spell which enabled Weland to fly. The word *fítiom* (29,2) from ON *fit*, f. ‘web or webbed foot (of palmipeds)’ offers two possible associations. On the one hand, it reminds us of the swan maidens and their ability to fly (with or without the help of a feather-garment), and on the other hand, of shamanic costumes or pendants worn during Lappish shamanic rituals. These rituals of spiritual journey were probably well known



to the Norsemen through active trade contacts with the neighbouring Lapps.<sup>4</sup> The idea of the Lappish contact is further supported by the fact that Weland and his brothers are called *synir Finna konungs* in the introductory prose passage (l. 2). In this seemingly contradictory statement about Weland's origin (later in the text he is called 'Prince of the Elves' (10,3; 13,4 = 32,2)), *Finnr* probably means nothing more than 'Lapp', referring to Weland's magical abilities, usually associated with the Lapps (Nedoma 1988, 154).

The central role of the ring is not an alien motif in shamanic cultures either: it represented the gate to the spirit world and it played an important role in rituals involving spirit journeys. Hence, in the Scandinavian understanding of Weland's flight there were integrated elements of Lappish shamanic séances which were alien to the Germanic proto-myth, yet which were part of the audiences' common knowledge and experience. Consequently, the birdlike figure on Ardre VIII might have been borrowed from Lappish representations of a shamanic human figure taking up the characteristics of his helping animal, in this case a bird, in order to perform a

spirit journey, as is evidenced on shamanic pendants (fig. 4). By the time of the composition of the present form of the *Vkv.*, the origin of these shamanic elements had become obscure and they were fully integrated into the lay. In spite of their origins in a clearly *spirit* journey, these alien elements became part of the scenery of a real, *physical* flight without which Weland could never have escaped from his imprisonment.

As far as the Anglo-Saxon iconographic representation on the



Figure 4

stone carvings is concerned, a probably more elaborate iconographic pattern than Ardre VIII (where the features of man and bird were still distinguishable) must have been transmitted to England during the Viking Age. It underwent a rationalizing interpretation according to the Anglo-Saxon (maybe only Northumbrian) Weland tradition influenced by the Icarus myth. The bird-figure was turned into a flying contrivance and Weland received a distinguishable human body.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> For references to Norse-Lappish relations see Dronke 1997, 266–67, especially footnote 21. Cf. also the detailed description of a Lappish shamanic séance in the *Historia Norvegiae* (Tolley 1994).

<sup>5</sup> It is interesting to note that a similar iconographic element of bars and rings interlacing a human body can also be found in the Crucifixion scene on Harold Bluetooth's memorial, possibly alluding to Christ's mobility between the "spheres": his descent to Hell and the Ascension.

We will probably never know how Weland *really* managed to escape from his captivity according to the Germanic proto-myth, but we can be grateful to him for choosing a most unusual way of flight which necessitated various interpretations and reinterpretations both in its literary and iconographic forms. Thus, he provided us with a fine indicator of cultural influences which Germanic peoples, consciously or unconsciously, incorporated into their own culture.

## REFERENCES

- Bailey, Richard N. 1980. *Viking Age Sculpture in Northern England*. London: Collins.
- Beck, Heinrich. 1980. "Der kunstfertige Schmied — ein ikonographisches und narratives Thema des frühen Mittelalters." In Flemming G. Andersen, et al. (eds.). *Medieval Iconography and Narrative. A Symposium*. Odense: Odense University Press, 15–37.
- Becker, Alfred. 1973. *Franks Casket. Zu den Bildern und Inschriften des Runenkästchens von Auzon*. Regensburg: Hans Carl. [Regensburger Arbeiten zu Anglistik und Amerikanistik 5].
- Bouman, A. C. 1940. "Völundr as an aviator." *ANF* 55: 27–42.
- Brown, Baldwin G. 1937. *The Arts in Early England*. Vol. VI. Part II. *Anglo-Saxon Sculpture*. London: John Murray.
- Browne, Bishop, G. F. 1885. "The Ancient Sculptured Shaft in the Parish Church at Leeds." *Journal of the British Archeological Association* 41: 131–43.
- Buisson, Ludwig. 1976. *Der Bildstein Ardre VIII auf Gotland*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht. [AAWG 3/102].
- Dronke, Ursula (ed. and trans.). 1997. *The Poetic Edda*. Vol. II. *Mythological Poems*. Oxford: Clarendon.
- Ellis Davidson, H. R. 1958. "Weland the Smith." *Folklore* 69: 145–159.
- 1969. "The Smith and the Goddess. Two Figures on the Franks Casket from Auzon." *Frühmittelalterliche Studien* 3: 216–226.
- Erichsen, Fine (trans.). 1967. *Die Geschichte Thidreks von Bern*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Thule Altnordische Dichtung und Prosa 22).
- Halldór Halldórsson. 1960. "Hringtöfrar í íslenskum orðtökum." *Lingua Islandica. Íslensk Tunga* 2: 7–31.
- Hauck, Karl. 1977. "Wielands Hort. Die sozialgeschichtliche Stellung des Schmiedes in frühen Bildprogrammen nach und vor dem Religionswechsel." *Antikvariskt arkiv* 64: 5–31.



- Hauck, Karl-Krause, Wolfgang. 1973. "Auzon, das Bilder- und Runenkästchen." In Johannes Hoops, et al. *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*. Vol. I. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 514–523.
- Hoppál, Mihály. 1994. *Sámánok. Lelkek és jelképek*. Budapest: Helikon.
- Jiriczek, Otto Luitpold. 1898. *Deutsche Heldensagen*. Vol. 1. Straßburg.
- Lang, James T. 1976. "Sigurd and Weland in Pre-Conquest Carving from Northern England." *The Yorkshire Archeological Journal* 48: 83–94.
- Malone, Kemp (ed.). 1977. *Deor*. Exeter: University of Exeter.
- Neckel, Gustav (ed.). 1962. *Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandter Denkmälern*. Vol. I. Text. Vol. II. Wörterbuch. Heidelberg: Carl Winter. (Fourth edition revised by Hans Kuhn.)
- Nedoma, Robert. 1988. *Die bildliche und schriftliche Denkmäler der Wielandsage*. Göppingen: Kümmerle. (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 490).
- 1990. "The Legend of Wayland in *Deor*." *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 38, 2: 129–145.
- North, Richard. 1997. *Heathen Gods in Old English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press (Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 22).
- Simek, Rudolf. 1995. *Lexikon der germanischen Mythologie*. Stuttgart: Kröner (Kröners Taschenausgabe 368).
- Tolley, Clive. 1994. "The Shamanic Séance in the *Historia Norvegiae*." *Shaman* 2.2: 135–56.
- Wolf, Alois. 1969. "Franks Casket in literarhistorischer Sicht." *Frühmittelalterliche Studien* 3: 227–243.

## ILLUSTRATIONS

1. Franks Casket. The Weland scene on the left side of the front panel.
2. Pre-Conquest stone carvings from Northern England. Reproduced from: James T. Lang, "Sigurd and Weland in Pre-Conquest Carving from Northern England," *The Yorkshire Archeological Journal* 48 (1976): 92.
3. The Weland-scene on the picture stone Ardre VIII, Gotland. Reproduced from: Richard N. Bailey, *Viking Age Sculpture in Northern England* (London: Collins, 1980), 105.
4. 9<sup>th</sup>-century shamanic pendant from the Perm region. Reproduced from: Mihály Hoppál, *Sámánok. Lelkek és jelképek* (Budapest: Helikon, 1994), 38.

RUDOLF SIMEK

THE EARTHRIM-DWELLERS' FAVOURITE  
ABODE:  
CROSSCURRENTS BETWEEN LITERARY AND  
ICONOGRAPHIC TRADITIONS ON  
MONSTROUS RACES IN MEDIEVAL  
EUROPEAN MANUSCRIPTS

Looking at us from the tympanon of the church at Vezelay in France or the arch of the vicarage in Rhenian Remagen, there are humanoid monsters gaping mysteriously through the mist of centuries — and in most cases, the explanations offered by guide books for the *raison d'être* of these monsters leaves much to be desired.

Firstly, a definition should be given of what is to be understood by monstrous races, as this is obviously a fairly vague term that is not always used with the same meaning: monstrous races are races, which differ physically or otherwise from the medieval European understanding of normal humanity, live at the furthest distance at the borders of the inhabited world — that's why I like to call them Earth-rim-dwellers — and which are usually already known from classical sources as well as medieval ones.

The more popular of these monstrous races, which establish the human side of the “marvels of the east,” include Amazones and Man-eaters, one-footed Sciopods and headless Blemmiae, cave-dwelling Troglodytes and dog-headed Cynocephales. They may be rather sketchily grouped into

- i. those with physical deformities,
- ii. those with different social habits and
- iii. finally those with abnormal diets — all, of course, seen from a western-European medieval view-point.

Monstrous races are often encountered by the philologist in medieval literature, whether encyclopedic or otherwise, but they have frequently also survived — against all odds — as decorations in churches. With this depiction of a human monster in a church, we are more than usually confronted with the three big questions concerning monstrous races: namely why, where, and how are monstrous races shown in the Middle Ages?

The first question counts basically among the insolubilia of Medievalism and I shall not go into it for very long, but possible explanations include the following: they

- 1) show the depths of existence mankind can sink to
- 2) show the variety of demonic beings produced by the devil
- 3) show the virtual limitless variety of God's creation
- 4) show the farthest human races on earth and
  - a) show the necessity to preach to them God's word.
  - b) show what races look like that are so far from God's grace.

All these explanations, and a few others, are theoretically possible, although I have ranked the list above by increasing probability.

The second question, namely as to where monstrous races are dealt with in the Middle Ages, is, in comparison, much easier to answer:

1. literary genres:
  - a. general encyclopedic works
  - b. nature-orientated encyclopedias
  - c. encyclopedic compendia
  - d. attachments to natural histories (Physiologus; bestiaries)
  - e. specialist texts (Liber de monstruosis)
  - f. chronicles
  - g. travellers' tales
  - h. literary texts
  - i. theological writings (rare)

It may be noted that monstrous races are generally considered to be a topic of scholarly writing, not of literature proper, and within scholarship rather a topic of natural philosophy than of theology.

2. iconographic genres:
  - a. stone-carvings (spec. in tympanoi and arches)
  - b. frescoes (spec. in Danish/Swedish churches)
  - c. manuscript illustrations/illuminations
  - d. maps
  - e. early woodcuts
  - f. statues (rare)
  - g. paintings (rare)

If we try to classify those genres by age, it is obvious that the big encyclopedias and the literary texts have the highest claim on *anciennité*: after Homer, the Elder Pliny is the first to set about the monstrous races in an organised way, and not long after him the collection from Pliny made by Solinus follows him up in what could be called a specialised encyclopedia. In chronological order, these are followed by St.

Augustine in *De civitate Dei* (XVI, 8: Sciopods) (4th century), Macrobius and Martianus Capella (in the 5th century AD).

I shall not deal with any of the literary genres now,<sup>1</sup> but rather with the iconographic sources, where there is actually relatively little to show for the first millennium. When trying at least to locate those with the highest claim to antiquity, the possibly oldest picture of a human monster may be that of the Sciopode in some manuscripts of Beatus' of Liebana, *Commentaria in Apocalypsin*.<sup>2</sup> As the work itself — and surely the earliest copies of the map forming an integral part of it — were written c. 776, Beatus' Sciopod is very likely the oldest monster depicted in a western manuscript (fig. 1). Next in age are the Hrabanus-mss, where we have illustrated codices<sup>3</sup> from the 11<sup>th</sup> to the 14<sup>th</sup> century.

It is not uninteresting to note that the most relevant source book for monstrous races of the Middle Ages, namely Pliny's *Historia Naturalis*, does not sprout any illustrations at all before the end of the 13th century, and that no one shows any monstrous races before the Duc de Berry-Pliny of Turin of 1410,<sup>4</sup> from which the few subsequent illustrations of monstrous man in the Pliny-Mss took their cue, namely the 15th century Pliny in the Victoria and Albert Museum in London<sup>5</sup> and the Pico della Mirandola Pliny of 1481 in the Biblioteca Marciana.<sup>6</sup>

The stone-carvings on French Churches, on the other hand, may go back to about 1150, but before the 12th century, the only pictorial source for monstrous races are to be found in manuscripts, as maps other than those in codices and the

<sup>1</sup> I have done so previously in my *Erde und Kosmos im Mittelalter* (München, 1992), engl.: *Heaven and Earth in the Middle Ages* (Woodbridge, 1996) and I am furthermore preparing a systematic book on monstrous races in the Middle Ages.

<sup>2</sup> Namely the 12th century MS Paris, BN; Nouv. Acqu. 1366, 25r; cf. J. B. Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought* (Cambridge, Mass.: Harvard, 1981), 50; and the Burgo de Osma-Ms (According to Miller dating from 1203: K. Miller, *Mappaemundi I*, Stuttgart, 1895, 35; now dated to 1086); cf. also Wilhelm Neuß, *Die Apokalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration. Das Problem der Beatus-Handschriften* (2 Bde., Münster, 1931, Spanische Forschungen der Görres-Ges., 2. Reihe, Bd. 2,3); and Hanry A. Sanders (ed.), *Beati in apocalypsin libri duodecim* (Roma, 1930, Papers and Monographs of the American Academy in Rome 8).

<sup>3</sup> Mss-Group I: unillustrated: three cod.s from the 9th century, 2 from the 12th century, one from the 14th century; Group II: illustrated, one cod from 1022/23, one Vatican one from 1425, one from the 15<sup>th</sup> century. This one, however, unnoticed by Heyse, contains sketches only to fol. 5r, the rest of the 164 fols. are unillustrated; 2 fragmentar. cod. c. 1200 and 14th century, and one unillustrated one from the 15th century: Elisabeth Heyse, *Hrabanus Maurus' Enzyklopädie "De rerum naturis." Untersuchungen zu den Quellen und zur Methode der Kompilation* (München, 1969, Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung 4), 5f.

<sup>4</sup> William Armstrong, "The Illustration of Pliny's *Historia Naturalis*: Manuscripts before 1430," *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 46 (1983): 19–39; 33ff.

<sup>5</sup> MS A.L. 1504–1896, fol 94v: Skiopode.

<sup>6</sup> MS lat. VI, 245 [2976], Book VI and VII; first printed edition Venice 1513: Melchior Sessa, Book VI: Woodcut illustrations of monstrous men.





of 9th century), Lambert of St. Omer (*Liber floridus*, c. 1120) and Herrad von Landsberg (*Hortus deliciarum*, c. 1170–90) — owe their origin or at least their illustrations to an illustrated codex of Isidor's *Etymologiae* which dated back to the 7<sup>th</sup> century, but which was already lost in the high Middle Ages.<sup>7</sup> As this codex is lost, there is obviously no way of proving that the illustrations in these three works do indeed go back to a common source, but this is not too relevant for the iconography of monstrous races, because an independent tradition began somewhere in the British Isles, to which I shall return shortly.

As far back as 1978, Ann Knock<sup>8</sup> has noted that the manuscripts of the *Liber monstrorum*, one of our main early independent texts on monstrous races, is only extant in five manuscripts that can all be localized as coming from the Benedictine abbeys in St. Gallen (Cod. Sangallensis 237, mid-9th century), Weissenburg (Cod. Guelf. 148 Gud.lat., 9th century), from somewhere in Switzerland (Ms Coss lat. oct. 60, end of 9th/beginning of 10th century), and Rheims (BM Royal 15 B xix, and Pierpont Morgan Library M.906, both 9th century). None of these manuscripts contain illustrations, and although Knock does not mention this fact, it is supportive of her conclusion that the *Liber monstrorum* stands in a southern German tradition, possibly of Irish origin, but not in the Anglo Saxon tradition of the mss of the so-called *Letter of Pharasmanes* and the *Fermes Letter*.

In the Anglo-Saxon area, however, a combination of texts from the *Physiologus*, the Alexander romances and encyclopedic lists of monstrous races (first of all from Isidor) resulted in an independent tradition. These manuscripts combine the Latin texts with vernacular translations and illustrations. This tradition is testified to by BL Cotton Tiberius B V (mid-11. century<sup>9</sup>), which contains f. 78v–87v richly furnished illustrations as well as texts in both Latin and Middle English, whereby even some of the names of monstrous races were translated into the vernacular.<sup>10</sup>

Cotton Tiberius is not the only ms in this tradition: it is a copy of BL Cotton Vitellius A. XV (around 1000), containing only the vernacular version of the Latin

<sup>7</sup> Bernhard Bischoff, "Die Überlieferung der technischen Literatur," in *Artigianato e tecnica nella società à dell' alto medioevo occidentale. 2–8 aprile 1970* (Spoleto, 1971), Bd. 1, 267–296; Florentine Mutherich, "Geographische und ethnographische Darstellungen in der Buchmalerei des frühen Mittelalters," in *Popoli e paesi nella cultura altomedievale. 23–29 aprile 1981* (Spoleto, 1983), Bd. 2, 709–744; Rudolf Simek, *Altnordische Kosmographie* (Berlin, New York, 1990), 380.

<sup>8</sup> Ann Knock, "The 'Liber Monstrorum': An Unpublished Manuscript and Some Reconsiderations," *Scriptorium* 32 (1978): 19–28.

<sup>9</sup> P. McGurk (ed.), *An Eleventh-Century Anglo-Saxon Illustrated Miscellany. British Library Cotton Tiberius B. V Part I* (Copenhagen, 1983, Early English Manuscripts in Facsimile 21).

<sup>10</sup> For vernacular translations of names of monsters into OE and ON see my "Wunder des Nordens. Einfoetinger, Hornfinnar, Hundingjar und Verwandte," in *Triuwe. Studien zur Sprachgeschichte und Literaturwissenschaft. Gedächtnisbuch für Elfriede Stutz* (Hg. von Karl-Friedrich Kraft, Eva-Maria Lill und Ute Schwab, Heidelberg, 1992, Heidelberger Bibliotheksschriften 47), 69–90.

text on monsters;<sup>11</sup> and the early 12th century Oxford ms Bodleian 614.<sup>12</sup> These manuscripts establish the narrow insular branch of mirabilia texts, which is otherwise preserved in some Latin and one old French version, usually called *Epistola Premonis Regis ad Trajanum Imperatorem* (or: *Feramen Rex ad Adrianum Imperatorem* or similar), and closely related to the Alexander tradition.<sup>13</sup>

The Anglo-Saxon — illustrated — tradition was furthermore of some effect — mainly in the area of translation to the vernacular and of illustration — on the Old Norse tradition, although no direct copies or translations of these Anglo-Saxon manuscripts were made in Scandinavia, but rather seems to have served as a stimulus for an independent development in Iceland, which is however not preserved in manuscripts before the late 12<sup>th</sup>/13<sup>th</sup> century. On the continent, on the other hand, there is no trace of a vernacular tradition before the 13th century, and even then it is used in literature rather than in vernacular encyclopedic collections.

Now, if we attempt to find some sort of criteria for classifying illustrations of monstra on the written page, and this where I reach the third of my questions, namely: how are monsters shown on the manuscript page? There are at least three possibilities:

1. pure chronology, which is, as we have seen above, not always sufficient as it does not consider ms-diffusion.
2. the relation between text and illustrations; this interesting approach proves to be a cul-de-sac, as there are practically no illustrations of medieval monstrous races that have no direct connexion to the written word on the same page; the only example I know of is two fragments of possibly the same Icelandic ms from the 14th century, probably a *Physiologus*-MS, where a whole page is just filled with monstrous races and another with fabulous beasts.
3. the third approach is a stylistic one, namely the manner of arrangement of the pictures on the page (obviously not only monstrous races, but also fabulous beasts):

1. The first type of arrangement places the monsters in three to four lines per pages, but each monster within a frame with frames. This arrangement can be observed in a Ms of Hrabanus Maurus, *De Universo* (Monte Cassino MS 132; c. 1022/23) or an English Bestiary (Westminster Abbey Library MS 22; 13<sup>th</sup> century), where we find three rows of three men each, or, more variedly, in another English Bestiary (Oxford, Bodleian Library, MS e. Musaco 136) which shows three lines of three or four monsters each (fig. 2).

<sup>11</sup> S. Rypins (ed.), *Three Old English Prose Texts in MS. Cotton Vitellius A xv* (London, 1924, rpt. 1971, Early English Text Society. o. s.), 161.

<sup>12</sup> Cf. P. McGurk-A. Knock, "The Marvels of the East," in P. McGurk (ed.), *An Eleventh-Century Anglo-Saxon Illustrated Miscellany* (a.a.O.), 88–103; and Friedman, 144.

<sup>13</sup> McGurk-Knock (a.a.O.), 88f.

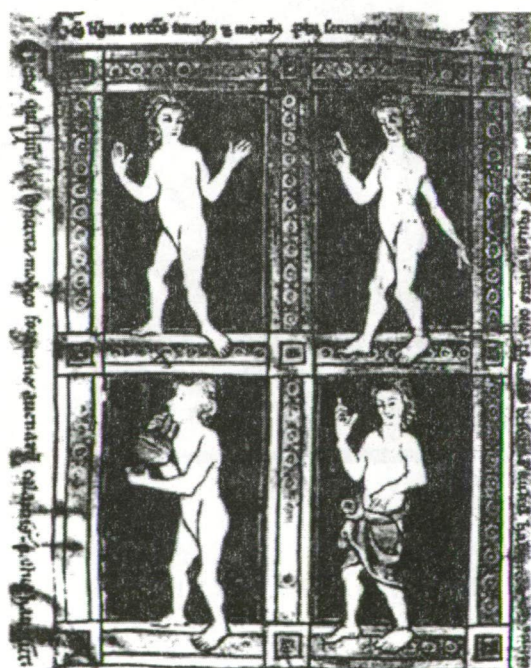
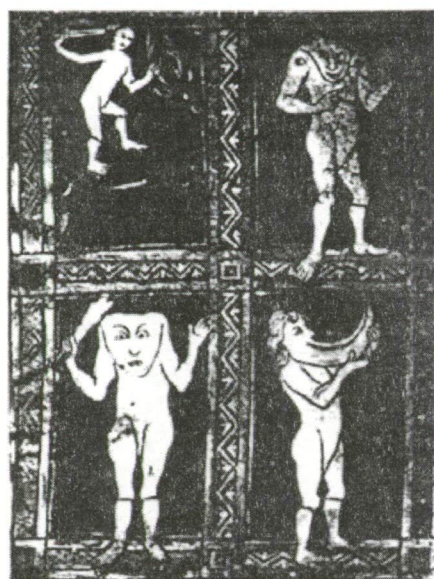


Figure 2



2. The second type is similar, by organising the monsters in rows, but now loosely without vertical lines. This type of arrangement is more popular, and can be found in manuscripts as varied as English bestiaries (e.g. Oxford, Bodleian Lib. Ms Douce 88, Part 2, fol.69v–70r; 13th century), a continental Bible Ms (from Germany, now BL Harley 2799; the so-called Arnstein Bible) or even the early prints of Konrad von Megenbergs *Buch von den naturlichen Dingen*, where the text stands opposite the illustrations (fig. 3).

3. The third type arranges monsters in individual squares, ranging from four such boxes to twelve per page. This is yet another way of arrangement found in bestiaries, like the one in Sion College MS ARCL. 40 2/ L. 28M (13th century), fol. 117 and

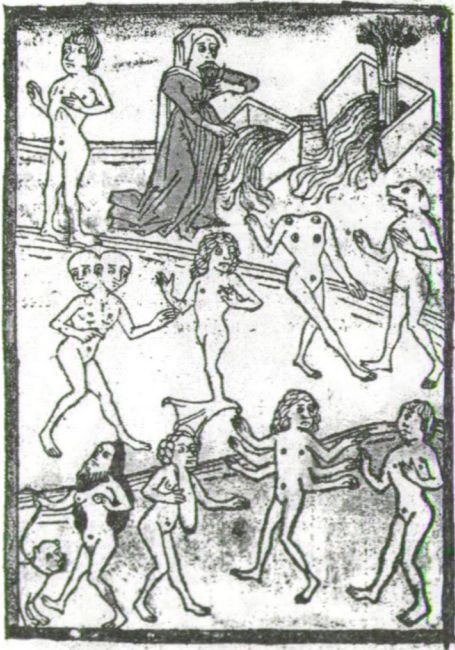


Figure 3



Figure 4

118,<sup>14</sup> and also surely in the single page fragment of an Old Icelandic Bestiary (BL Add. 11250: Icel. Misc. Ms.; 14th/15th century; fol 49r: fig. 4).

4. The fourth type is radically different from the previous ways of arranging monsters on the written page, as the text is now more dominant than the picture, and the pictures thus shrink into little squares in long vertical rows, on the outside of

<sup>14</sup> Friedman, 10-11; 21.

pages. This type seems to become one of the most typical ways of arranging monsters on the written page in the late middle ages, and can be found in 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> century manuscripts of Thomas von Cantimpré's *Liber de natura rerum* as well as early prints; in Konrad von Megenberg's Thomas-Translation as well as in Hartmann Schedel's *Liber chronicorum* of 1492/3 (fig. 5). Yet this type seems to also have served as the matrix for arranging monsters on mappae mundi, as can be seen on the London Psalter-Map (13<sup>th</sup> century) as well as on the two biggest medieval maps known, those from Ebstorf in Germany and from Hereford.

5. A similar type is the inclusion of these little squares in the columns of written text, at first sight reminiscent of illustrated initials, but systematically following the written text. This again is a variant to be found in Mss of Konrad of Megenberg, but typically in the original to his text, namely Thomas of Cantimpré's *Liber de naturis rerum* (cf. Valenciennes, Bibliothèque municipale MS 320, and Cracow, Bibl. Jagiellonska, Ms. BJ 794, 51r; both 13th century).

6. The last type seems to be related to both the previous ones, but with enlarged illustrations, resulting in framed pictures with the full width of the written column. A maximum of one to three pictures can thus be fitted on to the page without suppressing the written text altogether. Just one example may suffice here, namely the famous illustrations from BL, Cotton Tiberius B V.<sup>15</sup>

I have not to date found any Ms-illustrations of monsters not fitting into one of these six types before the Age of Printing, and I believe that tradition dictated the arrangement in these forms. This can be seen from the fact that the same principle applies to monstrous races even when they appear in a non-encyclopedic context, like the Alexander-romances. Here, we have only two types of iconographical organisation, namely

1. rows across the whole page, thus answering to type 2. above, and
2. single small pictures, one (or rarely less than one) column wide, inserted in the columns of text, thus answering to type 6 (possibly, but rarely, also to type 5).

Only very, very occasionally do we have loose, or unstructured arrangements of monstrous races on a page (and never before c. 1450), we never have rows running horizontally across the top and bottom of a page, never both running vertically both left and right of the written text, nor are there 50:50 splittings of a page into pictures and text, neither vertically nor horizontally.

<sup>15</sup> Friedman, 16, 19, 22; Simek, *Erde und Kosmos*, 116, 118, 120, 123.





Figure 5



It must therefore be assumed, that the existing six types of Ms-illustrations go back to probably two types only, namely:

A) = 1) horizontal rows with lines separating them, as in the oldest manuscripts of Hraban from the 9<sup>th</sup> and 10<sup>th</sup> centuries, which developed into: 2) horizontal rows without lines, and 3) squares, i.e., horizontal rows with lines where the single monsters were also separated by vertical lines, to prevent them fighting no doubt.

B) long rows of small pictures (4), which were then split up to be inserted into the text of columns either full width (6) or much smaller (5), the latter in a fashion that seems to replace ornate initials; we have however no example of initials being used to illustrate one monster each, although, very occasionally, we find monsters in initials, but only very late and never systematically.

Thus, we arrive at a system which shows two major traditions: one (A) is by its nature encyclopedic and stems either from Hraban (1) itself (or his source Isidor, if the Isidor illustratus ever existed) or the *Physiologus* tradition (2) and found its way into some Bestiaries (3), and B) the tradition of cosmography (including maps: 4), which found its way into both Bestiaries (6) and the later natural encyclopedias, particularly Thomas of Cantimpré (5).

Looking at monstrous races in a non-encyclopedic context, namely the various and increasingly rich illustrations of such races in the Alexander romances of the high Middle Ages, we arrive at a similar picture: The monstrous races are aligned with Alexander with or without his army on a picture running vertically across the whole page (type 2 above), or we have single, column-wide illustrations inserted in a text with columns (corresponding to type 6 above). In illustrated Alexander-romances, I have not yet found deviations from these types.

To conclude I try to answer the question posed in my title:

1. Despite occasional occurrences on church ceilings, tympanoi, or arches, the medieval monstrous man's natural habitat is the page of the manuscript; whether merely described, drawn, or painted: this is where above 90 % of medieval monsters are to be found.
2. there are iconographical traditions in the depictions of monsters, which may well have been established before the end of the first millennium AD, and which virtually never lose contact with the written word, as far as combination and context is concerned. On the other hand, the iconographical tradition in itself has taken a number of forms, which soon become the only way of depicting monsters properly, to the extent that the way of including them into a text in an informal way, as is often done with diagrams or astronomical, geographical, or technical drawings, is totally precluded. The depiction of monsters needs its form, and that form is within a given frame: Were they afraid that the monsters would otherwise escape?

## ILLUSTRATIONS

1. Scipod from the Burgo de Osma ms of Beatus of Liebana (c. 1203, original c. 776; ill. from K. Miller, *Mappae Mundi* (Stuttgart, 1895), 1: 35.
2. English Bestiary (Oxford, Bodleian Library, Ms e. Musaeo 136, fol. 1v; 13<sup>th</sup> century).
3. Monstrous races in Konrad von Megenberg, *Buch von den naturlichen Dingen* (c. 1350; ill. from printed edition, Augsburg, 1482).
4. Old Icelandic Bestiary (BL Add. 11250: Icel. Misc. Ms.; fol 49r; 14<sup>th</sup>/15<sup>th</sup> century).
5. Monstrous races in Hartmann Schedel's *Liber chronicorum* (Nuremberg, 1492/3).

JESSICA M. DOBRATZ

IMAGES OF OTHERNESS:  
BURGUNDIAN ILLUMINATED  
MANUSCRIPTS OF THE  
*HISTOIRE D'OUTREMER*<sup>1</sup>

In the iconological study of various genres of medieval illuminated manuscripts pertaining to the Eastern world, alongside fanciful monsters and fabulous creatures, we find fantastical images of beings — of people — who do in fact exist. The 15<sup>th</sup>-century Burgundian<sup>2</sup> manuscripts discussed in this paper reflect a Western world of reality in which representations of Eastern people may be viewed and understood as Other. At the court of Duke Philip the Good (1419–1467), a renowned center for art patronage, this Other was Saracen, or Turk.

In 1453, Constantinople, the last stronghold of Christianity in the East, fell into the hands of the Turks. This siege had aroused renewed feelings of Christian duty in many of Europe's leaders. The following year, Duke Philip held the Feast of the Pheasant, a gargantuan celebration during which members of the chivalric order of the Golden Fleece vowed to launch a new crusade to do battle against the Turks in Constantinople.<sup>3</sup> It is also during this period that Philip and other noble members of his court commissioned numerous richly illuminated manuscripts centering around the themes of the exploration of and travel to the Orient and crusading. These included *chansons de geste* (epic poems), advice on how to launch a crusade, histories of the East, and chronicles of earlier crusades.<sup>4</sup> The most widely copied text

---

<sup>1</sup> I would like to thank the organizers of the conference for their support and encouragement both during the conference and in preparation of this article for publication. This paper represents an overview of Chapter IV of my Ph.D. dissertation, *The Crusading Idea(l) at the Court of Philip the Good of Burgundy (1419–1467) and William of Tyre's Livre d'Eracles* (Katholieke Universiteit, Leuven, Belgium; adviser: Prof. Bert Cardon). Thanks also to the Studiecentrum Vlaamse Miniaturisten and Prof. Maurits Smeyers for his constructive criticism of the paper.

<sup>2</sup> The duchy of Burgundy was located roughly in what is today Northern France and parts of Flanders (northern Belgium).

<sup>3</sup> The order of the Golden Fleece was established in 1430 by Philip on the occasion of his marriage to Isabella of Portugal. It was a politico-religious organization for elite society whose ultimate goal was to go on crusade and fight for the Church. See *L'ordre de la toison d'or, de Philippe le Bon à Philippe le Beau (1430–1505): idéal ou reflet d'une société?* (exh. cat. Brussels, Bibliothèque Royale, 1996).

<sup>4</sup> On Burgundian court patronage, Jeffrey Chipps Smith, *The Artistic Patronage of Philip the Good, Duke of Burgundy (1419–1467)* (Ph.D. diss. Columbia University, 1979). For inventories of the duke's library, J.B.J. Barrois, *Bibliothèque Prototypographique, ou Libraries des fils du Roi Jean, Charles V, Jean de Berri, Philippe de Bourgogne et les Siens* (Paris, 1830).

at this time falls into this last category and is entitled *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*, written in the 12<sup>th</sup> century by William, Archbishop of Tyre (d.1186).<sup>5</sup> It recounts the first two crusades up to the year 1184, and it had been translated into French (*Histoire d'Outremer*) as early as 1220 and as late as our period. Based on available written sources and an assortment of oral and eye-witness accounts, William's original text became in the 15<sup>th</sup> century a three-hundred-year-old chronicle from which a rich vision in word and image emerges. While the text had remained essentially unchanged, the representation of the enemy evolved into a unique idiom of Otherness. The representations of Saracens, some savage and some exceptionally noble, comprise the most notable use of fantasy. Geographical locations, however, were also subject to similar transpositions. These 15<sup>th</sup>-century French translations, most of them having rich and elaborate programs of illumination, are the subject of this paper.<sup>6</sup>

Ideologically speaking, crusade literature in the 15<sup>th</sup> century was almost exclusively designed as political (and therefore also religious) propaganda. For a crusade was not only a secular campaign to reclaim land and political control of European settlements in the East, but it was also a pilgrimage, a mission, as well as a holy war.<sup>7</sup> In the case of the numerous volumes in the Burgundian ducal library, the propaganda centered around Philip the Good's sovereign and religious duty to take up the crusade where his father, John the Fearless had left off. During the Crusade of Nicopolis (1396), Duke John was held captive by the Turkish sultan and was not released until a colossal ransom was paid. For Philip, however, this was a crusade to be initiated for many reasons aside from revenge and restoring control of Constantinople to the Latin East: the strife of good (Christianity) against evil (Islam); the civilized European against the barbaric Muslim.

This implicit dogma of Otherness may be compared to Edward Said's Orientalism, whose book by the same name proposed many of the same conclusions about 18<sup>th</sup>- and 19<sup>th</sup>-century rhetoric. Seen in this light, pictorial representation in the 15<sup>th</sup>-century Netherlands and Northern France constitute an Orientalism *avant la lettre*.<sup>8</sup> Said's definition of Orientalism is multi-faceted but for the present purpose, it can be defined as "a style of thought based upon an ontological and episte-

<sup>5</sup> *Recueil des historiens des croisades: Historiens Occidentaux*, vol. II, p. i-xxiv (Paris, 1859); E.A. Babcock and A.C. Krey, annot. and trans., *A History of Deeds Done Beyond the Sea, by William of Tyre*, Records of Civilization XXXV, 2 vols. (New York, 1943); William of Tyre in *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Age*, edited by Robert Bossuat, Louis Pichard, and Guy Raynaud de Lage (first ed. Paris: Fayard, 1964, repr. n.d.)

<sup>6</sup> For a corpus of similar manuscripts, Juroslav Folda, "Manuscripts of the History of Outremer, by William of Tyre: A Handlist" *Scriptorium* XXVII (1973): 90-95.

<sup>7</sup> Vladimir P. Goss, "Art and politics in the High Middle Ages: Heresy, Investiture contest, Crusade" in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age* (Paris, 1990).

<sup>8</sup> Edward W. Said, *Orientalism* (New York, 1978; repr. 1995).

mological distinction made between 'the Orient' and ... 'the Occident.'"<sup>9</sup> He uses for the starting point of his study the late 18<sup>th</sup> century in which he describes Orientalism as "the corporate institution [in the case of the 15<sup>th</sup> century, the sovereign institution] for dealing with the Orient — ...by making statements about it, authorizing views of it, describing it, by teaching it, settling it, ruling over it; in short, Orientalism [is] a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient."<sup>10</sup> Thus it is that the illustration cycles in the crusader manuscripts represented the Orient in terms of the (Burgundian) West. The artists employed by Philip's court or by his courtiers were Westerners, and the iconography was either dictated to them by the patron of the manuscript commission or by a master illuminator of a workshop. And it is within this construct that the images of Saracens — of Other — as well as those of some non-Western and non-Christian personages were based not in reality or firsthand experience (although several Turks were to be found at various times at the court) but in the patron's or the artist's own perception. These fantastical representations as we shall see, were founded on the premise that the manuscripts were to be viewed by courtiers as well as the Duke himself. As political and religious propaganda, they had very specific means for representing the Other.

In travel literature and histories from previous centuries, the Other were represented as Cynocephali (dogheads),<sup>11</sup> apple sniffers, hairy wildmen, sciopods, and men with their heads on their stomachs, whereas a more "realistic" representation of Other was opted for in the later 15<sup>th</sup> century. Not only time separates these two genres of representation of Other, but also their contexts are different. In contemporary crusading literature of the 13<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> centuries, the Other were represented mostly as soldiers, like the Christian armies. Also unlike the previous two centuries, there were no large-scale crusades from Western Europe to the Holy Land in the 15<sup>th</sup> century, only propaganda for them. To take up the cross and to travel to a relatively unknown and mythological land, largely known only through travellers' accounts — which usually contained a fair amount of exaggeration — is the ultimate form of Orientalization which is not just in written or pictorial form, but an act — of conversion (and, going beyond Orientalism, of conquest). In order to accomplish this, however, the soldiers who would leave their properties, land, and very often their entire families, had to be convinced.

If the Infidel were portrayed as a semi-anthropomorphic beast with a dog's head or with ears large enough to wrap themselves in, then this task would not only be

<sup>9</sup> Op. cit., 2.

<sup>10</sup> Op. cit., 3.

<sup>11</sup> As seen, for example, on the tympanum of the church at Vézelay and the Pentecost miniature in the 13<sup>th</sup>-century Armenian Gospel Book of Toros Roslin, Baltimore, Walters Art Gallery ms. 539, fol. 379. For illustrations of all these creatures, see John Block Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought* (Cambridge, MA and London, 1981), esp. 66.

intimidating, but terrifying. Instead, they are represented as not strikingly dissimilar from the Western soldiers and therefore capable of being defeated, conquered (figs. 1, 2).<sup>12</sup> So, one might say that in these images (for the Saracens surely did look and dress differently and use different weapons as shall be discussed later), fantasy yields to reality in a way — that is, the reality perceived (and conceived) by the West. By imaging the Other in iconographic terms, e.g., which are familiar to the Western viewer, and creating a seemingly realistic image, the artist nevertheless creates a fantastic picture. Said calls this “radical realism.” In this construct, the outsider (“they”) are only understood and represented in terms of “us” so that they are not accepted in their own reality but only in the reality that the Westerner creates for them.

It is noteworthy that these seemingly benign images of the 15<sup>th</sup> century do not always correspond with the original 12<sup>th</sup>-century Latin text, which is laden with negative and degrading imagery of the Saracen. William of Tyre employs several



Figure 1



Figure 2

<sup>12</sup> Figures 1 and 2 represent Geneva, Bibliothèque Publique et Universitaire, ms. 85, and Amiens, Bibliothèque Municipale, ms. 483, respectively. The Geneva manuscript was probably commissioned by Wolfert van Borsele and was later owned by Philip of Cleves. The work from Amiens was commissioned by Jean V de Créquy. There are at least four additional illuminated examples of the *Histoire d'Outremer* or *Livre d'Eracles* from the court, including Philip's copy. For more on its patronage, see "Conception and Reception of William of Tyre's *Livre d'Eracles* in 15<sup>th</sup>-Century Burgundy" in *Als ick kan. In Memoriam Professor Maurits Smeyers* (in press).



tropes in verbally describing the Other. One device is to apply an appositional epithet: for example, Mohammed, son of Satan; or the nefarious prince. But the author also typecasts Greeks who, despite their Christianity, are still Eastern and therefore fall into the category of Other. In one instance, he calls the Byzantine prince, “a wicked and crafty man, Alexius, surnamed Comnenus.”<sup>13</sup> These epithets were also used for entire groups as in “the crafty race of the Greeks.”<sup>14</sup> Another trope is to deduce character traits based on the evidence of physical traits. William describes Taticius as wicked and treacherous, “whose slit nostrils were a sign of his evil mind.”<sup>15</sup>

The stereotypes discussed by Said in the context of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries and by other authors in terms of the middle ages are derived from the qualities

which were traditionally assigned to Muhammad the West: lechery, debauchery, sodomy, etc., which were all believed to be based on his doctrine and religious beliefs of Islam.<sup>16</sup> Said mentions three major topoi most commonly applied: sensuality, violence, and idolatry. The two latter topoi figure prominently in the manuscripts under consideration here. Next to the seemingly benign pictorial representations

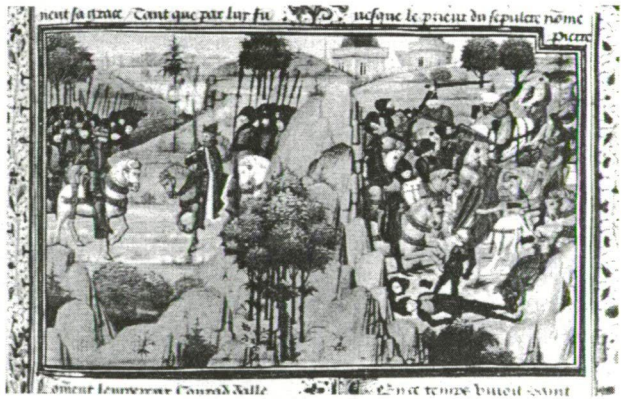


Fig. 3

of the Saracens as “one of us,” there are also representations which perpetuate the stereotypes mentioned, not *only* in word, but also in image. Violence and idolatry are related here in that they share a common ground: evil. As mentioned earlier, this was explicit in the written text itself. William of Tyre could scarcely mention a Muslim prince or group of Turkish soldiers without mentioning their inherent wickedness, craftiness, or an unabashed willingness to kill.

The Turks were conceived as treacherous thieves of the Holy Land as well as murderers of Christians. In **fig. 3**, the Meeting of St. Louis and Conrad of Germany, the viewer is presented with two tableaux: on the “East” side, Christians are being slaughtered. An arching trajectory of swords and sharp diagonals leads the

<sup>13</sup> Book II, Chapter 5, p. 123 in Babcock and Krey 1943.

<sup>14</sup> Book II, Chapter 10, p. 130.

<sup>15</sup> Taticius is described as a Greek in the text but a note from the editors Babcock and Krey to the English translation of 1943 corrects this as Turk/Saracen (Book II, Chapter 23, p. 150, note). In fact he was a Byzantine general and reputed to be the son of a Saracen/Turk. Incidentally, slitting someone's nostrils was a form of punishment.

<sup>16</sup> See for example, Norman Daniel, *Islam and the West: The Making of an Image* (Edinburgh, 1960).

viewer's eye to the blood — the blood of the Christians. The armored corpse so prominently displayed in the foreground and the decapitated head to the left of it clearly elicits a response. Here, as well as in **fig. 4**, the Saracens are unequivocally meant to portray the aggressor: the dominating figures (whether on horseback or standing over prone Christians) in the position of power and armed. The Christians in **fig. 4**, clearly Burgundian (as in **fig. 5**), identifiable by their typical 15<sup>th</sup>-century garments, are shown without armor or weapons and therefore in the weaker position of victim.<sup>17</sup> The Turks are also identified not only by their dress (elaborate headwear is the

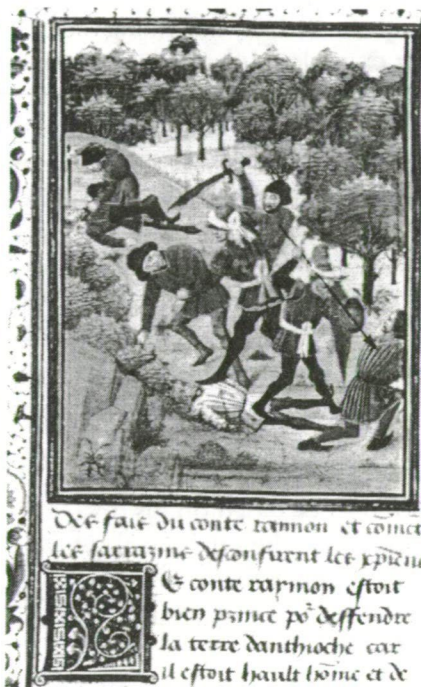


Figure 4



Figure 5

most telling — a point to which I will return) but also by their weapons. Unwieldy daggers like the one poised in the hand of the Saracen at the apex of the diagonal of figures, maliciously large swords, and glaives (see **fig. 8**) often figured as the “exotic” weapons of the Infidel.

In contrast to these negative portrayals, there is another facet to the Orientalization of the Turk: the topos of the noble savage (**figs. 6, 7**). The noble savage still possessed the defects of sensuality and idolatry; nevertheless he had a redeeming quality: his knightly chivalry. This one trait gave him an element of morality and integrity and led to a host of other related fantastical charac-

<sup>17</sup> Typical mid-15<sup>th</sup>-century Burgundian male dress was this pleated knee-length tunic, or a *houppelande*, belted at the waist and very often trimmed in fur. The fur hats with a *bourrelet* or thick brim are also typical for that period.



teristics. The most noteworthy and frequent example of this idea was in the representations of Saladin. Vizier of Egypt, he conquered Jerusalem in 1187 at the Battle of the Horns of Hattin, during the second crusade. In the 14<sup>th</sup>-century *chanson de geste* entitled the *Cycle de la Croisade* as well as in some “historical” texts, noble French lineage is bestowed upon Saladin, purported to have descended from the House of Ponthieu.<sup>18</sup> Invested with noble blood, and *French* blood, he is ennobled and revered for his abilities as a knight, and later in the story, for his equanimity and justice. This topos knows no difference between historicity and fantasy. In the



Figure 6

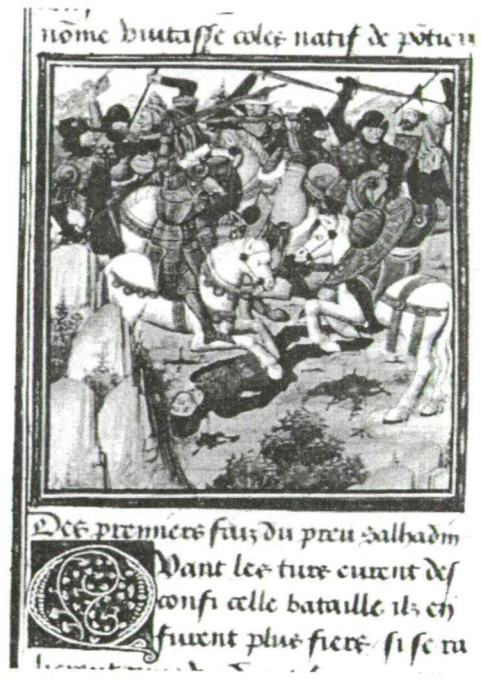


Figure 7

middle ages, in addition to the (almost) lack of discrimination between what we understand today as fiction and non-fiction, there was a chivalric ideal that overrode certain barriers between “them” and “us.” The chivalric qualities of knighthood were respected regardless of Otherness.

As a reward for his chivalric sensibilities, Saladin is granted the honor of a suit of golden armor (fig. 7). Sixty folios earlier in the same manuscript, King Baldwin of Jerusalem has the distinction of donning the gold armor (fig. 6). The compositions are very similar except for the backgrounds. In the Baldwin miniature

<sup>18</sup> For a recent study on the *Cycle de la Croisade*, see Jan A. Nelson and Emanuel J. Mickel (gen. eds.), *The Old French Crusade Cycle*, vol. X: *Godefroi de Buillon* (Montgomery: University of Alabama Press, 1996).

(fig. 6), the background shows a valley and a fortress which give the scene an historical context. The image of Saladin in fig. 7 is a dynamic scene pushed right up to the frame of the miniature and there is no background in which to place Saladin contextually. Thus this scene is more a framed "object" than an illustration of history and thus objectifies the Noble Savage. So, while Saladin did earn some respect in the West, he was still not to be compared equally with the Christian leaders.

The image of the Turk as a Moor (fig. 8) is one of the most inventive illustrations of Other to be found within the group of 15<sup>th</sup>-century French translations



Figure 8



Figure 9

of our crusading text.<sup>19</sup> In Book X, Chapter 21, he is identified as an Arab chief who repays Baldwin I of Jerusalem's kindness in sparing his wife and child from death by helping Baldwin to escape from the besieged tower in Ramleh. Still a kind of noble savage, he is represented as much larger than the other figures — a giant. Earlier in this manuscript (fol. 34v: "How the Prince Baldwin conquered the cities

<sup>19</sup> This black Saracen was more or less a conglomeration of types, from the savage Ethiopian to Caspar, one of the three magi who traveled from the three known continents bearing gifts to Christ at his birth. John Block Friedman, *op. cit.*, 171–174. A similar type of figure can also be seen in a *Renaut de Montauban*, a chivalric text owned by Philip the Good (Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, ms. 5072, fol. 318v). For more on this manuscript, see Marc Gil, "Le mécénat littéraire de Jean V de Créquy, conseiller et chambellan de Philippe le Bon," *Eulalie* 1 (1998): 81ff.



of Rhodes, Samosata, and Scrui”), Baldwin is portrayed as conqueror, literally and figuratively, of his surroundings. His stature is greater than the inhabitants and the cities he has conquered — he is a ‘high’ man, lord over the composition and the figures. Similar to the relationship between Saladin and Baldwin in **figs. 6** and **7**, this image may have been a model of sorts for portraying a heroic figure in this manuscript, so that later on fol. 93v (**fig. 8**), the status of the Black Turk would be interpreted similarly as a hero.

Thus far we have seen seemingly disparate representations of Saracens express Otherness: positive, negative, and neutral. What distinguishes them from those in **fig. 9** is that the figures here are perhaps more realistic in terms of figure type. The story illustrated by this miniature relates to the discovery of the Holy Lance in Antioch by Peter Bartholomew (Book VII, Chapter 18). The subsequent Trial by Fire involves Peter walking through a fire, holding the Lance to prove that the true lance of the Lord will protect him from harm and death. Although the text does not mention Saracens being present at this event, the artist seems to have turned this illumination into a showcase for his knowledge of Eastern peoples in general and undoubtedly, his imagination. It is one of the very few illuminations in the two manuscripts under consideration of Eastern people shown with black, curly hair. Men’s<sup>2</sup> hairstyles in many parts of Western Europe in the 15<sup>th</sup> century were short and chin-length. In revealing a more explicit Otherness, this fecund image becomes a metonymical statement that all Eastern people resemble these types. Many of them are identical to one another as well. Each figure, however, models a distinctly different and colorful costume, complete with headwear. One could see this as an anthology or an inventory of various types of Eastern costumes. With the exception of a couple of costumes brought back from the East, such specific rendering of combinations of fabrics and shapes would have to have been fantastical since prints of Eastern or Turkish costume did not circulate widely in Northern Europe until the later 15<sup>th</sup> century.<sup>20</sup> What they connote to the viewer simply and emphatically is exoticism Otherness.

The objectification of Other was not limited to the representation of people, however. Seen in the backgrounds of several of the foregoing images (**figs. 1, 3, 6, 8, 9**) is castle-like architecture consisting of pink (brick) walls and blue slate roofs. For these structures, a very specific building type is used repeatedly — one which, like the Western costumes, not only belongs to the 15<sup>th</sup> century, but it is also Burgundian. Common Flemish and French art, the prototype of this stylized architecture can arguably be found in the *Très Riches Heures* of the Duke de Berry (c.

<sup>20</sup> Erhard Recuwich’s woodcut illustrations of Bernhard von Breydenbach, Bishop of Mainz’s journey to the Holy Land, *Peregrinationes* (printed 1486). Dürer’s three series, the *Large Passion* (1497–99), *Seventeen Cuts from the Life of the Virgin* (c. 1501–05), and *Small Woodcut Passion* (begun 1509) appeared somewhat later and in the 1530s, Pieter Coecke van Aelst’s *Ces Moeurs et fachons de faire de Turcz* was published in Antwerp.

1410–1420).<sup>21</sup> This intentional anachronism is yet another element of the fantastical representations discussed above. By superimposing a Franco-Flemish style building into an Eastern context, two things are accomplished. Firstly, the Latin or Christian (read: Western) presence in the East is validated. It is unsure, however, whether these buildings were meant to represent structures which may have been found in Latin settlements. In most cases, they represent strongholds in cities captured by the crusaders; in all cases they stand majestically in back-, middle-, and foregrounds as architectural mementos of the power of Christianity over Islam and the necessity of reclaiming the Holy Land. Nowhere in *Estoire d'Outremer* manuscripts at the court of Burgundy are there buildings which look Eastern except in some cityscapes of Jerusalem and Constantinople.<sup>22</sup> Secondly, as in **fig. 9**, the Franco-Flemish buildings metonymically represent any architectural structure. Not only do these fairy-tale-like castles stand for all types of Western structures, but they also stand for any castle, fortress, or dwelling, regardless of geography. This trope may also be seen as a form of Orientalism. It too superimposes a Western ideal or familiar image into an Eastern setting (whether in the context of the text or an image), thereby invalidating the Eastern version or variant of the same object (i.e. an Oriental castle).

In conclusion, we have seen how crusading propaganda in 15<sup>th</sup>-century Burgundy manipulated images of Other for its own means and purposes. It created fantastical and seemingly “realistic” images of the Infidel, giving the prospective viewer — the same audience who would make vows to go on crusade — a feeling of urgency as well as a promise of victory. By using Said’s notion of Orientalism to understand these images, we see that the representations of Saracens were created in all cases in the imagination of the Western artist or patron. Whether neutral, Noble Savage, or murderous villain, these topoi conceived in different terms all connoted one thing: Otherness. This was a means of understanding the Other in their own (i.e., Western) terms, in their own vocabulary; as well as a political means for achieving authority and triumph in the stride between what they perceived as good and evil.

<sup>21</sup> Chantilly, Musée Condé. The *Très Riches Heures* of Jean, Duke of Berry. Musée Condé, Chantilly. Introduction and Legends by Jean Lognon, Honorary Curator, Library, Institut de France and Raymond Cazelles, Librarian, Musée Condé. Preface by Millard Meiss, Institute for Advanced Study, Princeton (facsimile) (New York, 1969).

<sup>22</sup> See for example, Paris, Bibliothèque Nationale ms. fr. 9087 and Vienna, Österreichisches Nationalbibliothek Cod. 2533.



## REFERENCES

- Babcock, E. A. and A. C. Krey (annot. and trans). 1943. *A History of Deeds Done Beyond the Sea, by William of Tyre*, Records of Civilization 35, 2 vols. New York: Columbia University Press.
- Barrois, J. B. J. 1956. *Bibliothèque Prototypographique, ou Libraries des fils du Roi Jean, Charles V, Jean de Berri, Philippe de Bourgogne et les Siens*. Paris, 1830.
- Beaulieu, Michèle and Jeanne Baylé. *Le Costume en Bourgogne. De Philippe le Hardi à la Mort de Charles le Téméraire (1364–1477)*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Chantilly, Musée Condé. 1969. *The Très Riches Heures of Jean, Duke of Berry. Musée Condé, Chantilly*. Introduction and Legends by Jean Lognon, Honorary Curator, Library, Institut de France and Raymond Cazelles, Librarian, Musée Condé. Preface by Millard Meiss, Institute for Advanced Study, Princeton (facsimile). New York.
- Daniel, Norman. 1960. *Islam and the West: The Making of an Image*. Edinburgh: University Press.
- Bossuat, Robert, Louis Pichard, and Guy Raynaud de Lage (eds.). 1964. *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Age*. Paris: Fayard, 1964, repr. n.d.
- Folda, Juroslav. 1973. "Manuscripts of the History of Outremer, by William of Tyre: A Handlist." *Scriptorium* 27: 90–95.
- Friedman, John Block. 1981. *The Mostrous Races in Medieval Art and Thought*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press.
- Goss, Vladimir P. 1990. "Art and politics in the High Middle Ages: Heresy, Investiture contest, Crusade" in Xavier Barral i Altet. *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*. (Colloque international, Centre National de la Recherche Scientifique, Université de Rennes II-Haute-Bretagne, 2–6 mai 1983). Paris: Picard.
- Kabbani, Rana. 1986. *Europe's Myths of Orient*. Bloomington: Indiana University Press.
- L'ordre de la toison d'or, de Philippe le Bon à Philippe le Beau (1430–1505): idéal ou reflet d'une société?* 1996. Exhibition cat. Brussels: Bibliothèque Royale.
- Mac Kenzie, John M. 1995. *Orientalism. History, Theory and the arts*. Manchester: Manchester University Press.
- Nelson, Jan A. and Emanuel J. Mickel (gen. eds.). 1996. *The Old French Crusade Cycle, vol. X: Godefroi de Buillon*. Montgomery: University of Alabama Press.
- Recueil des historiens des croisades: Historiens Occidentaux*. 1859. Paris, 2: i–xxiv.
- Said, Edward. 1995. *Orientalism* (1978). London: Penguin.
- Smith, Jeffrey Chipps. 1979. *The Artistic Patronage of Philip the Good, Duke of Burgundy (1419–1467)* Ph.D. diss., Columbia University.

- Southern, R. W. 1980. *Western Views of Islam in the Middle Ages*. Cambridge, MA: Harvard.
- Sweetman, John. 1991. *The Oriental Obsession: Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture, 1500–1920*. Cambridge University Press.
- Wittkower, Rudolf. 1942. "Marvels of the East: A Study in the History of Monsters." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5: 159–97.

## ILLUSTRATIONS

1. Geneva, Bibliothèque Publique et Universitaire, ms.fr. 85, fol. 235v: *Greeks of Cyprus Revolt against the Templars, 1192* (Photo: Geneva, Bibliothèque Publique et Universitaire).
2. Amiens, Bibliothèque Municipale, ms. fr. 483, fol. 46v: *Departure of Bohemund for Jerusalem. Ambush en route* (Photo: Amiens, Bibliothèque Municipale).
3. Geneva, Bibliothèque Publique et Universitaire, ms. fr. 85, fol. 146: *The Meeting of St. Louis and Conrad of Germany* (Photo: Geneva, Bibliothèque Publique et Universitaire).
4. Geneva, Bibliothèque Publique et Universitaire, ms. fr. 85, fol. 130v: *The deeds of Count Raymond (of Tripoli) and how the Saracens defeated the Christians* (Photo: Geneva, Bibliothèque Publique et Universitaire).
5. Amiens, Bibliothèque Municipale, ms. fr. 483, fol. 107: *Raymond, Count of Tripoli, pays homage to Jean Comnenus* (Photo: Amiens, Bibliothèque Municipale).
6. Geneva, Bibliothèque Publique et Universitaire, ms.fr. 85, fol. 122: *Baldwin II battles King Tughtigin at Marj* (Photo: Geneva, Bibliothèque Publique et Universitaire).
7. Geneva, Bibliothèque Publique et Universitaire, ms.fr. 85, fol. 182v: *The deeds of Prince Saladin* (Photo: Geneva, Bibliothèque Publique et Universitaire).
8. Geneva, Bibliothèque Publique et Universitaire, ms.fr. 85, fol. 93v: *An Arab Chief helps Baldwin escape from the Tower in Ramlah* (Photo: Geneva, Bibliothèque Publique et Universitaire).
9. Geneva, Bibliothèque Publique et Universitaire, ms.fr. 85, fol. 67v: *Discovery of the Holy Lance and the Trial by Fire* (Photo: Geneva, Bibliothèque Publique et Universitaire).

## DIE REGENBOGENFARBIGEN FLÜGEL EINES ENGELS VON JAN VAN EYCK

Mit diesem Vortrag beabsichtige ich, ein Detail eines berühmten Bildes zu betrachten und zu versuchen, seine Bedeutung zu verstehen und zu erklären.

Es handelt sich um die von Jan van Eyck gemalte Verkündigung, die wir in der National Gallery von Washington bewundern können. Das Bild wurde im Jahre 1432 vollendet, als Jan van Eyck „valet de chambre“ von Philipp dem Guten, Herzog von Burgund war.

Es ist kein einfaches Bild. Und wenn ich das sage, denke ich an viele andere Verkündigungen, die ich in Kirchen und in Museen gesehen habe, besonders an jene, die Beato Angelico in der dritten Zelle des Klosters San Marco in Florenz malte, die schlichteste von allen, die ich je gesehen habe.

Es ist ein Bild von ungewöhnlichen Ausmaßen: schmal, viel länger als breit (93 x 37 cm.). Vielleicht (aber es ist nicht sicher) handelt es sich um den Seitenflügel eines Altars<sup>2</sup>, und wenn dem so ist, ist es jedoch sonderbar, dass Jan van Eyck Maria und den Engel auf einem einzigen Flügel gemalt hat, während die Maler gewöhnlich auf einem Flügel Maria und auf dem anderen den Engel darstellen. Dasselbe hat auch van Eyck auf den Flügeln des berühmten Genter Altars gemacht. In jedem Falle hat van Eyck die ungewöhnlichen Maße der Tafel sehr gut ausgenutzt. Er hat sich die ganze Szene in dem Inneren einer Kirche vorgestellt und gemalt. Panofsky schreibt (Panofsky 1953: 137–138), dass wir dies zum erstenmal in diesem Bild finden können, denn die Umgebung der Verkündigung ist gewöhnlich entweder ein einfaches Zimmer (Marias Wohnzimmer) oder ein Säulengang. Maria, sitzend oder kniend, betet mit einem Buch in der Hand oder auf ihren Knien und wendet sich dem Engel zu, der vor ihr steht oder kniet und sie mit den berühmten Worten anredet<sup>3</sup>. Wir wissen dass van Eyck später auch in anderen Gemälden das Innere einer Kirche als Umgebung genutzt hat.

In unserem Bild hat Van Eyck die Höhe der Tafel ausgenutzt, um den vertikalen Elementen der Architektur und dem in Perspektive gesehenen Fußboden Bedeutung zu verleihen.

---

<sup>1</sup> Ich möchte Elisabeth Blum herzlich danken, die meinen Text liebenswürdig gelesen und durchgesehen hat.

<sup>2</sup> Es war ein Seitenflügel vielleicht für die Kartause von Champmol, in der Nähe von Dijon, oder ein Seitenflügel des Altars des Heiligen Hieronymus (Detroit, Institute of Art), der wahrscheinlich von van Eyck begonnen und von Petrus Christus vollendet worden ist. Vgl. Spantigati 1998, 13.

<sup>3</sup> Vgl. Baxandall 1978, 50–57.

Die Baukunst dieser Kirche hat mehrere Besonderheiten, die schon von Panofsky, Ward und Purtle<sup>4</sup> bemerkt und illustriert worden sind. Jetzt will ich auf sie kurz aufmerksam machen, um die Bedeutung des ganzen Bilds zu erklären.

Diese Kirche ist vollkommen unwirklich. Nie und nirgends wird man je eine solche Kirche sehen können. Sie kann nicht existieren, weil sie historisch falsch ist. Es gibt zwei Säulenordnungen, aber die Säulen und die Bogen der ersten Ordnung sind gotisch und die der zweiten romanisch. Das deutet, nach Panofsky, auf die Erneuerung, die die Verkündigung in die menschlichen Geschichte gebracht hat. Es handelt sich um mehr als eine Erneuerung, es handelt sich um einen wahren, echten und wirklichen Umsturz. Gott will sich zum Menschen machen, um uns zu retten und sendet den Engel, Maria seinen Willen anzukündigen: das ist ein Wunder, das eine neue Ordnung in die Welt und in die Geschichte bringt.

Es gibt auch andere Besonderheiten, die eine innere Symbolik in sich tragen.

Das Licht kommt durch die unteren und oberen Fenster herein, es ist aber nicht das selbe Licht. Durch die unteren Fenster kommt das natürliche Licht, durch die oberen strahlt das göttliche Licht hinein.

In der Tat, durch das Glas eines Fensters oben links strahlen sieben Lichtstrahlen, und der zentrale Strahl reicht bis zu der blaugewandeten<sup>5</sup> Maria: sie bedeuten die sieben Gaben des Heiligen Geistes, weil die Taube des Heiligen Geistes auf dem zentralen Strahle schwebt.

Der Fußboden ist eine edle Einlegearbeit aus Holz und die dargestellten Szenen bedeuten die Fortdauer zwischen dem Alten und dem Neuen Testament. Tatsächlich stellen alle diese Szenen Episoden des Alten Testamentes dar, die nicht nur eine eigene historische Bedeutung haben, sondern auch als Vorankündigungen von Episoden des Neuen Testaments interpretiert werden können. Zum Beispiel Samson, der die Philister niederkämpft, ist eine Vorwegnahme des Christus, der über die Sünde triumphiert, Samsons Tod ist eine Vorwegnahme der Kreuzigung, Davids Sieg über Goliath Vorwegnahme von Christi Sieg über den Teufel und so weiter...

Aber auf diesem edlen Fußboden sehen wir auch in den Medaillons an den Schnittpunkten der Streifen zwischen den Szenen einige Tierkreiszeichen. Das bedeutet, dass der menschengewordene Gott die ganze Welt, also die Erde, den Himmel und die Geschichte beherrscht.

Die Ordnung dieser Tierkreiszeichen ist ungewöhnlich, aber nicht zufällig. Schon Panofsky hat diese Ordnung bemerkt und erklärt: Maria steht auf dem Zeichen der Jungfrau, und es ist allen klar, was das bedeutet; der Engel steht auf dem Widder, das Zeichen des März, des Monats, in dem die Verkündigung geschah; schließlich rechts, neben der Vase mit den Lilien und dem leeren Schemel, sehen wir den Steinbock, das Zeichen von Dezember und Weihnachten.

---

<sup>4</sup> Vgl. Panofsky 1953, 137–138; Ward 1975, 197–208; Purtle 1982, 44 ff.

<sup>5</sup> Über das Blau als „couleur christologique et mariale“ vgl. Pastoureaux 1998, 161–162.

Auch aus diesen wenigen Beobachtungen, die ich ihnen beschrieben habe, glaube ich, dass allen klar wird, dass das Leitmotiv dieses Bildes das Verhältnis zwischen dem Alten und dem Neuen Testament ist: ein Verhältnis, das sowohl als Erneuerung (oder auch Umsturz) als auch als Fortdauer gesehen und gezeigt wird. Und die Verkündigung ist die Tat, die diese zwei Teile der Heilsgeschichte zugleich verbindet und scheidet.

Jetzt möchte ich schließlich mit Ihnen die Bedeutung der Einzelheit überdenken, auf die ich am Anfang hingedeutet habe. Wie Sie aus dem Titel meines Vortrags schon wissen, handelt es sich um die Flügel des Engels, die die Farben des Regenbogens haben.

Wenn wir uns die gemalten Engel vor Augen führen, die wir in den Kirchen und in den Museen bewundert haben, bemerken wir, dass diese nicht immer, und nicht überall Flügel haben <sup>6</sup>. Auch Jan van Eyck hat Engel ohne Flügel gemalt, zum Beispiel die musizierenden und singenden Engel vom Genter Altar<sup>7</sup>. Aber meistens besitzen die Engel Flügel: ich habe Engel mit weißen, roten, grünen, blauen Flügeln gesehen, mit goldenen oder silbernen Flügeln, mit mehrfarbigen — zwei-, drei-, vier- oder auch fünffarbigen — Flügeln, mit Papageien-Flügeln (wie die Flügel des Agnolo Gabriello aus der berühmten Novelle Boccaccios<sup>8</sup>), mit Flügeln mit Augen wie die von Pfauenschwänzen, aber nie solche mit den abgetönten Farben des Regenbogens.

Es war ein Zufall, dass ich, als ich diese Verkündigung zum erstenmal bewunderte, einige sehr interessante Seiten über den Gesichtssinn und den Regenbogen gelesen hatte <sup>9</sup> und so sehr aufmerksam auf den Regenbogen geworden war.

Dieser Regenbogen ist wirklich wunderbar. Van Eyck hat die Farben und Abtönungen mit Sorgfalt und Achtsamkeit gemalt, und so kann man nicht einfach abzählen, wieviele Farben es sind. Jedoch können wir die fünf wichtigsten Farben: blau, grün, gelb, orangengelb, rot unterscheiden. Unten wie auch oben sehen wir das Blau und wir können annehmen, dass die Außenflügel gänzlich blau sind. So sind diese Flügel außen einfarbig, innen mehrfarbig, wie die Flügel der Engel mit dem Weihrauchfass vor dem göttlichen Lamm vom Genter Altar. Erinnern wir uns,

<sup>6</sup> Marco Bussagli hat in seinem Buch über die Engel ein Kapitel ihren Flügeln gewidmet (90–128) und schreibt (127–128): „Le ali dell'Angelo non indicano soltanto la capacità di spostarsi molto velocemente. Il motivo che spinse gli artisti del V secolo ad *apporre* le ali alla preesistente iconografia angelica non è da riconnettersi direttamente né al concetto specifico di volo, né a quello di velocità, ma a qualche cosa di assai più complesso e affascinante che include *anche* quegli aspetti. Le ali testimoniano la natura aereiforme delle intelligenze celesti, il loro *status* di entità impalpabili e invisibili, ma reali e possenti come il vento che soffia.”

<sup>7</sup> Vgl. Ember 1989, Bild n°8.

<sup>8</sup> *Decameron*, VI, X.

<sup>9</sup> Vgl. Literaturverzeichnis: Boyer 1959, Rother 1992 und Maffei-Fiorentini 1995.

dass auch dieser Altar im Jahre 1432 vollendet wurde. Wir bemerken auch, dass in beiden Bildern die Flügel der Engel auch "die Augen" von Pfauchwänzen haben.

Jetzt wäre es zu langwierig, über die Anzahl der Farben des Regenbogens und über die Bedeutung der Augen zu sprechen. Wichtiger ist, dass es sich um einen echten Regenbogen handelt. Mit anderen Worten, Jan van Eyck wollte nicht einfach Flügel aus Licht, aus mehrfarbigem Licht, sondern aus regenbogenfarbenem Licht malen<sup>10</sup>. Und als ich die Seiten von Panofsky und Ward über dieses Bild las, verstand ich, dass sicherlich auch diese Einzelheit, wie alle anderen und neben allen anderen, ihre Bedeutung hatte.

Zuerst habe ich an Iris, die alte Botin der Götter gedacht, die vom Himmel zur Erde auf einem Regenbogen hinabsteigt<sup>11</sup>. Auch die Engel, wie ihr Name lautet, sind Boten und bringen Nachrichten und Ankündigungen. Vielleicht hatte van Eyck, als er diesen Engel malte, die Gestalt der Iris im Sinne, wobei ich aber meine, dass diese Annäherung nicht ausreichend war. Es dürfte noch eine andere Möglichkeit gegeben haben.

Ich habe mich an den Regenbogen erinnert, von dem wir im ersten Buch des Alten Testaments lesen.

"Und Gott sagte zu Noah und seinen Söhnen mit ihm: Siehe, ich richte mit euch einen Bund auf, und mit eurem Samen nach euch. Und mit allem lebendigen Getier bei euch, an Vögeln, an Vieh und allen Tieren auf Erden bei euch, von allem, was aus dem Kasten gegangen ist, was für Tiere es sind auf Erden.

Und ich richte meinen Bund also mit euch auf, dass hinfort mehr alles Fleisch verderbt soll werden mit dem Wasser der Sintflut, uns soll hinfort keine Sintflut mehr kommen, die die Erde verderbe.

Und Gott sprach: Das ist das Zeichen des Bundes, den ich gemacht habe zwischen mir und euch und allen lebendigen Seelen bei euch hinfort ewiglich: Meinen Bogen habe ich gesetzt in die Wolken, der soll das Zeichen sein des Bundes zwischen mir und der Erde"

(I. Mose 9, 8 ff.)

Am Ende der Sintflut hat dieser wirkliche Regenbogen, der am Himmel erschien, den Anfang des alten Bundes zwischen Gott und dem Menschen angezeigt.

<sup>10</sup> Ich habe mit Marco Bussagli gesprochen, und er hat mir gesagt, dass die Flügel der Engel sehr oft wie aus Licht gemachte Flügel interpretiert und gemalt wurden. Er hat einige Beispiele angeführt: die Verkündigung von Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere, das Jüngste Gericht von demselben Künstler in Santa Cecilia, im Rom, und auch die Verkündigung vom Armadio degli Argenti von Beato Angelico, oder die Verkündigung vom Kloster San Marco in Florenz, wo die Flügel des Engels aus Licht sind und mit Augen, wie in unserem Bild.

<sup>11</sup> Vgl. Boyer 1959, 20–24.



Als die Zeit reif war, sendete Gott einen zweiten Regenbogen, diesmal keinen wirklichen. Er sendete einen Engel zur Ankündigung, dass Er seinen alten Bund mit den Menschen erneuern und vollenden wollte, und dieser Engel hatte regenbogenfarbige Flügel. Auch der wunderbare Regenbogen, den wir auf den Flügeln dieses Engels bewundern, verweist also auf einen Bund: den neuen Bund am Anfang des Neuen Testaments.

So hat auch diese Einzelheit eine Bedeutung, die sich gut einfügt, und sie vollendet die allgemeine Bedeutung des ganzen Bildes, wie Jan van Eyck es ersann und verwirklichte. Und plötzlich ist zu verstehen, warum dieses so reiche, dichte, komplexe Bild auch schön ist. Gombrich hat geschrieben, dass die Schönheit ist, wo jede Sache an ihrer Stelle ist<sup>12</sup>, und gerade das geschieht in diesem Bild, wo alle Einzelheiten von einer einzigen Ahnung erklärt werden und sind, wo und wie sie sein sollen.

Diese kleine Entdeckung hat einen grauen, nebligen Morgen des vorigen Frühlings erleuchtet. Für mich, nur für mich, leider, damals. Und dafür habe ich gern die Einladung vom Professor György Szönyi angenommen, hierher zu kommen und meine kleine Freude darüber euch allen mitzuteilen.

### Bemerkung über die Farben des Regenbogens

Diese kleine Bemerkung möchte eine Frage über die Anzahl der Farben des Regenbogens beantworten, die mir während der Diskussion meines Beitrags gestellt wurde und sie beansprucht keineswegs, das Thema erschöpfend zu behandeln.

Schon seit dem Altertum hat dieser mehrfarbige Bogen nicht nur Dichter und Maler bezaubert, sondern auch Philosophen und Wissenschaftler interessiert, die versuchten, ihn zu deuten und zu erklären. Gewöhnlich haben sie mehr seine Gestalt und die Umstände, unter denen er erscheint, als seine Farben bemerkt. Und auch wenn diese Gelehrten an die Farben dachten, versuchten sie eher zu erklären, wie und wann wir diese Farben sehen, als über ihre Anzahl nachzudenken. Jedoch können wir einige Seiten finden, wo man sich über die Farben des Regenbogens Gedanken macht.

Es ist eine Tatsache, dass diese Farben ineinander übergehen, und so ist es möglich, bald mehr und bald weniger zu unterscheiden und zu zählen. Bei uns ist es heute üblich, sieben Farben in einem Regenbogen zu zählen, aber in Wirklichkeit sind diese Farben, viel zahlreicher. Oder auch weniger zahereich.

Mit Hilfe moderner wissenschaftlicher Geräte haben die Wissenschaftler heute mehr als zweihundert verschiedene Farben (das heißt Wellenlängen) gezählt. Aber

---

<sup>12</sup> Vgl. Gombrich 1995, *Introduzione*, besonders 33–35.

in der Vergangenheit, in den Bildern sowie in den Werken der Dichter, der Wissenschaftler und der Schriftsteller, waren es wenige.

Ich weiß nicht — und ich weiß nicht ob jemand es je wird wissen können — warum einige Maler einen drei-, andere einen vier- oder auch, wie Jan van Eyck, einen fünffarbigen Regenbogen gemalt haben, aber, wenn wir einige damalige Schriftsteller lesen, verstehen wir, aus welchem Grund die Farbkala für sie aus drei oder vier oder fünf oder auch sieben besteht.

Gewöhnlich hängt die Anzahl der Farben des Regenbogens von der Anzahl der Dinge, die sie bedeuten oder auch von der Anzahl anderer bedeutungsvoller Dinge ab, die drei, vier oder fünf oder auch sieben sein können und mit den einzelnen Farben in Verbindung stehen müssen. So können wir, zum Beispiel, bei einigen mittelalterlichen christlichen Schriftstellern lesen, dass sie im Regenbogen nur zwei oder vier Farben sehen: zwei, das heißt blau und rot (*caeruleus, igneus*), weil sie die zwei Gerichte bedeuten (das erste, das des blauen Wassers der Sintflut, das zweite, das des roten Feuers des jüngsten Gerichts); vier, das heißt, mit einigen Veränderungen, rot, purpurn, weiß oder blau und schwarz oder grün (*igneus, purpureus, albus-hyacinthus, niger-gramineus*),<sup>13</sup> weil er die Farben der vier Elemente (Himmel, das heißt Feuer, Wasser, Luft, Erde) wiedergibt<sup>14</sup>.

Dante spricht in seiner *Divina Commedia* mehrmals bei verschiedenen Gelegenheiten über den Regenbogen. Am Ende vom *Purgatorio* (XXIX, 73–78), im Eden, sieht er in der allegorischen Prozession einen Kerzenhalter mit sieben Kerzen (die sieben Gaben des Heiligen Geistes), die in der Luft sieben farbige Streifen hinterlassen, genau wie — so sagt Dante — ein Regenbogen<sup>15</sup>, der also siebenfarbig ist.

Auch andere bedeutende Wissenschaftler haben uns etwas darüber überliefert.

In seinen *Meteorologica* (III, 375a) spricht Aristoteles ausführlich über die verschiedenen Probleme des Regenbogens und natürlich auch über die Anzahl seiner Farben: nach ihm sind es drei, weil Drei nach ihm die perfekte Zahl ist und die Hauptfarben drei sind.

Dagegen ist nach Ptolomaeus der Regenbogen siebenfarbig, aber wir wissen das von Olympiodorus<sup>16</sup> und nicht aus den erhaltenen Werken des Ptolomaeus. Wahrscheinlich stand die Stelle in dem für uns verlorenen ersten Buch des *Optica* (Lejeune 1948: 27–28).

<sup>13</sup> Über die Namen der Farben im lateinischen Altertum vgl. André 1949.

<sup>14</sup> Isidori Ispalensis, *De natura rerum liber*, P.L. 83, 1004B; Bedae Venerabilis, *De natura rerum liber*, P.L. 90, 252; Walafriidi Straboni, *Glossa ordinaria, liber Genesis*, caput IX, P.L. 113, 11D; Rabani Mauri, *De universo libri XXII*, liber IX, cap. XX, P.L. 111, 277–278. Ambrosius, *Liber de Noe et arca*, P.L. 14, 428B–D, spricht nur von *diversi colores*, wie viele andere Schriftsteller und Dichter des Altertums (zum Beispiel nach Virgil, *Aeneis*, IV, 701, V, 88–89, kommt Iris vom Himmel zur Erde mit tausend verschiedenen Farben).

<sup>15</sup> Die anderen Stellen, wo Dante über den Regenbogen spricht, sind: *Purgatorio* XXI, 50–51; XXV, 91–93; *Paradiso* XII, 10–21; XXXIII, 115–120.

<sup>16</sup> Olympiodori, *In Aristotelis Meteora commentaria*, 374b33, ed. G. Stüve, Berolini MCM, s. 242, 26.

In seinen *Naturales Quaestiones* (I, 3, 12) beschreibt Seneca einen Regenbogen mit fünf Farben (*caeruleus, viridis, purpureus, luteus, igneus*) und erklärt dass diese Verschiedenheit nur daher kommt, dass die einzelnen Farben teils von der Sonne, teils von den Wolken kommen.

Auch Roger Bacon und Robert Grosseteste schreiben viel über den Regenbogen<sup>17</sup>. Insbesondere sind die Stellen bei Roger Bacon sehr interessant: nach ihm sind die Farben fünf, weil diese Zahl besser als die Drei das Wesen der Sachen bestimmt und so die Natur wollte, dass die Hauptfarben fünf seien, wie die Teile des Auges, eine für jede einzelne Farbe, die sich modifizieren, wenn wir die Farben sehen<sup>18</sup>.

Schließlich muss man auf Isaac Newton aufmerksam machen, der sieben Farben im Spectrum — und so auch in dem Regenbogen — zählte, weil er diese Farben mit den sieben Noten in Verbindung brachte<sup>19</sup>.

Endlich darf man auch nicht vergessen, dass die Zahl Sieben die Vollständigkeit bedeutet: ein siebenfarbiger Regenbogen enthält alle Farben.

---

<sup>17</sup> Robert Grosseteste schrieb ein kleines Buch *De iride seu de iride et speculo, das wir in Die philosophischen Werke des Robert Grossatestes, Bischofs von Lincoln* (Münster, 1912, Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters 9), 72–78, lesen können.

<sup>18</sup> Roger Bacon, *Scientia experimentalis*, cc. VIII–XII, in *Opus maius*, pars VI, ed. by J.H.Bridges, Unverändert Nachdruck (Frankfurt/M.: Minerva 1964), 2: 190–199.

<sup>19</sup> Isaac Newton, *An hypothesis*, und auch *Opticks* (1704) und *Optical lectures* (1672), vgl. Gouk 1988.

## LITERATURVERZEICHNIS

- André, J. 1949. *Etude sur les termes de couleur dans la langue latine*. Paris.
- Baxandall, M. 1978. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: a primer for the social history of pictorial style*. London: Oxford University Press.
- Boyer, Carl B. 1959. *The Rainbow. From Myth to Mathematics*. New York, London: T. Yoseloff.
- Brusatin, M. 1983. *Storia dei colori*. Torino: Einaudi.
- Bussagli, M. 1995. *Storia degli angeli*. Roma: Rusconi.
- Ember, I. 1989. *Musik in der Malerei. Musik als Symbol in der Malerei der Europäischen Renaissance und des Barock*. Budapest: Corvina.
- Gombrich, E. H., 1995, *La storia dell'arte*. Milano: Mondadori.
- Gouk, P. 1988. "The harmonic roots of Newtonian science." In *Let Newton be!* London: Oxford University Press, 101–124.
- Lejeune, A. 1948. *Euclide et Ptolémée. Deux stades de l'optique géométrique grecque*. Louvain: Recueil de travaux d'histoire et de philologie, série 3, fascicule 31.
- Maffei L.–Fiorentini A. 1995. *Arte e cervello*. Bologna: Zanichelli.
- Meyer H.–Suntrup R. 1987. *Lexicon der mittelalterlichen Zahlenbedeutung*. München: Wilhelm Fink.
- Panofsky, E. 1953. *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*. 2 vols. Cambridge, Mass.: Harvard University Press (1: 137–139).
- Pastoureau, M. 1998. "Voir les coulerus au XIII siècle." *Micrologus* 6.2, 147–165.
- Purtile C. J. 1982. *The Marian Paintings of Jan van Eyck*. Princeton, NJ.: Princeton University Press.
- Rother, S. 1992. *Der Regenbogen. Eine malereigeschichtliche Studie*. Köln, Weimar: Böhlau.
- Spantigati, C. 1998. *Van Eyck*. Firenze: Giunti (Art Dossier 131).
- Ward, J. L. 1975. "Hidden Symbolism in Jan van Eyck's Annunciations." *The Art Bulletin* 57: 196–220.

ROBERT LIMA

## THE GENEALOGY OF HARLEQUIN AS DIABOLUS

The outstanding comic figure on the *Commedia dell'Arte* stage was the masked, motley-dressed, acrobatic character known on the Italian Peninsula as Arlecchino<sup>1</sup> and as Harlekin in Germany, Harlequin in France and England, and Arlequín in Spain, among the most prominent of his stage names in Europe (fig. 1). Arlecchino was not only the most memorable of the masked characters of the *Commedia dell'Arte* but also the most enigmatic due to the shroud of mystery surrounding his origin, name, manner, costume, and mien. The Italian Arlecchino had existed in other guises and functioned in other venues long before he became the dominant male figure on the stage of the European Renaissance. In previous antique manifestations he was anything but the zany, doltish servant, said to be from lower Bergamo, who entertained populace and royalty alike at street and court performances.

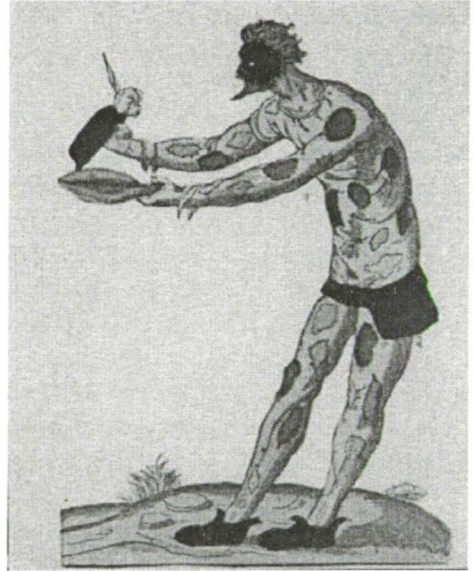


Figure 1

The ancestral lineage of Arlecchino is both ancient and exotic. There are two principal veins in his bloodline, the first being the central and northern European barbarian culture, while the second is the Classical tradition of the Mediterranean, each of which contributed disparate elements to the evolution of the complex figure that ultimately established itself in the forefront of the *Commedia dell'Arte* scenarios.

The oldest known references that relate to Arlecchino's barbaric lineage clearly show his ancestors to be daemonic.<sup>2</sup> *Historiae Ecclesiasticae Libri XIII*, a Norman

<sup>1</sup> There were many variants of the character's name in the Italian Peninsula before it became stabilized as Arlecchino; among these were Harlequino, Harlechino, Arlechino. Rather than confuse the issue with the variants, Arlecchino will be the form employed throughout the paper when referring to the *Commedia dell'Arte* character.

<sup>2</sup> The Greek 'Daemon' and 'Daemonic' are employed throughout the study to distinguish a subordinate deity, genius of a place, or chthonian being from 'Demon', which has come to be the general term for an evil spirit and which has acquired an unfortunate association with 'Devil' in the



manuscript by Ordericus Vitalis (1075–1143?), is the earliest extant *written* reference in this context. The Anglo-Norman monk who is its author narrates a legend (perhaps based on a real-life incident) centering on a supernatural encounter experienced by a certain Gauchelin, a French monk, when he was returning late at night to his abode in Bonneval, near Chartres. The text refers to his being accosted by a hellish band: “Haec sine dubio familia Herlichini est.” Clearly, the monk in the narrative had been beset by the “family of Herlichin,” a

spectral host of relentless demons who marauded the countryside on certain winter nights, at the same time of year as the carnival celebrations, rampaging through forests and valleys, destroying everything in their path. (Husband, 152–3)

Gauchelin recognizes his assailants as the nefarious group that had come to be known among the populace as the Wild Horde,<sup>3</sup> infamous beings out of a very widespread European folkloric tradition.<sup>4</sup> The procession of damned souls is led by a gigantic figure with a club whose proper name is given as Hellekins (sic). This will prove to be the first-known *written* version of the name that would ultimately become Arlecchino.

The fact that this episode, narrated in the twelfth century, is so well delineated indicates that the belief in the Wild Horde and its daemonic leader had currency much earlier. Ordericus Vitalis’ account is surely not an isolated one, only the earliest found to date. It is followed by others, narratives that show how deeply em-

---

Judeo-Christian tradition.

<sup>3</sup> The Wild Horde was a pagan concept which was adapted in Christian times. Originally a band of spirits under the headship of Diana, Hecate, Herodias, or another female deity out of the Mediterranean world, belief in it came to be interpreted by the Church as heretical and was labeled witchcraft. In Germany, the term Wild Horde applies to male spirits under a leader named either the Wild Man or Hellekin (Bernheimer, 78–79).

<sup>4</sup> One of the related manifestations of this motif is the Santa Compañía, a procession of ghosts, spirits and apparitions of all sorts believed to roam at night and prey upon unwary people in northwestern Spain. It is a pre-Christian superstition centered in Galicia, the corner of Spain whose folklore and mythology are largely Celtic. An important parallel with the Wild Horde is that “Al frente de esta comitiva de fantasmas acostumbra figurar un espectro de mayor tamaño, según algunos, la Estadea.” (Carré Alvarellos, 53) Sometimes known by the name of its leader, Estadea, as well as Hueste (the Spanish for “horde”), under Santa Compañía and Proceción de las Animas, the belief was Christianized into a procession of the souls of those undergoing purgation before being admitted into God’s presence. Ironically, the belief holds that the Christian dead terrorize the living at night; any person they encounter is forced to join the Santa Compañía, thus believers throw themselves to the ground and feign death when they see the approach of the shrouded candlebearers. But in other instances, the nefarious group enters houses and drags those sleeping within through keyholes to join the procession of the unholy. Those who see the Santa Compañía despite its invisibility can do so because they are soon to die. In this aspect the belief resembles that of the Banshee in Ireland, another Celtic land.

bedded was the belief in the Wild Horde and its leader in the imagination of the Middle Ages, particularly in France.

The continuity of the topos can be seen in the thirteenth century, which provides further folkloric and literary references to Hellekin and his cohorts in the works of several Church and secular authors. For one, William of Auvergne, Bishop of Paris at his death in 1248, verifies the wide range of belief in the daemonic figures when he refers to the tradition in Spain in his *Tractatus de universo*. That the folkloric figure crossed over into literature proper is also evident in the same century. The Norman poet Bourdet narrates in the verse "Lay de Luque la Maudite" the tale of a lascivious old witch of Rouen who calls on Hellequin to marry her on her deathbed. In response, the daemon leads three thousand of his hellish kin to the wedding feast and ultimately takes her soul to his realm, Hell. In this text, as elsewhere, Hellequin has an obvious appeal as a sexual being to a dying woman; in being tied to the lure of death, he also represents the daemon-lover, which is the role of Hades in the myth of Persephone (McClelland, 100–02).

Another telling identification of Arlecchino with the daemonic in the thirteenth century is found in *Jeu de la Feuillée* (*Li jus Adan ou de la feuillie* [Play of the Bower], 1262), a work ascribed to Adam de la Halle (le Bossu), in which Herlequin, the ruler of the Underworld (McClelland 99; Cartier, 132), seeks to woo the fairy Morgue through the agency of the daemon Crokesot (Croquesot in later texts) rather than in person. Unfortunately, Herlequin himself does not appear on stage, choosing to remain invisibly ensconced in his nether kingdom.

In this belief system of barbaric origin, the first of the two veins, Arlecchino is seen to derive from a daemon, named Hellequin first and then Herlequin, out of old French (Boulogne) folklore who becomes manifest in literary texts in the thirteenth century. But this figure is itself derivative, as the following assessment makes evident.

The ascendant of the medieval French daemon evolved out of Norse and Teutonic mythological beings who came to be known in Germany and adjacent areas as the "Teufel Herlekin" (Driesen, viii), or Hellekin (i.e. "Kin of Hel"), Hel



Figure 2

or Hela being the goddess of the Norse underworld. As her consort, Ellerkong (variant Elverkong) was the male deity of the sacred alder (elder) tree and of the land of the dead. The mistranslation of the Danish Ellerkong evolved into Erlkönig, that is, king of the Elves in a Germanic saga. As Erl King, yet another variant, he was a German and Scandinavian spirit or personified natural power akin to Odin who led a band of ghostly riders across the night sky. In Middle English he is Herleking, while King Herla is the name of another mythical manifestation of the deity in England.

Herlekin is the probable source of Herne the Hunter, the phallic horned god variously known in the British Isles under such names as The Green Man, Jack-in-the-Green, Robin-of-the-Wood, Robin Goodfellow, and Robin Hood (fig. 2).<sup>5</sup> These are all manifestations of the King of the May, the ancient fertility deity whose phallus became the symbolic Maypole featured in May Day celebrations held throughout Europe to welcome the rebirth (and impregnation) of Mother Earth in Spring. The magical season of nature's fecundity was emulated in rituals of sympathetic magic which culminated in sexual coupling.



Figure 3



Figure 4

<sup>5</sup> In Shakespeare's *The Merry Wives of Windsor*, Falstaff dresses as Herne the Hunter to be acceptable to the ladies as a sexual partner. Thus attired, he meets Mistress Ford after midnight and dances around the ancient sacred oak before copulating with her. The Wild Man is depicted all in green in Pieter Breughel the Elder's painting "The Battle of Carnival and Lent." See also William Anderson's recent study, *Green Man. The Archetype of our Oneness with the Earth*.



Such fertility figures in the British Isles and on the continent derive from a very early, perhaps Paleolithic, being generally known as the Wild Man,<sup>6</sup> a larger-than-life, often gigantic creature covered in hair, fur, lichen, twigs, or leaves, whose primal identity was tied to the woodlands, symbolized by the uprooted tree he carried, usually over his shoulder or in his hand (figs. 3, 4). Later, during Carnival celebrations, in the wedding-night pandemonium called *charivari* (chivaree) and rites known as the Wild Man Hunt, a massive studded club was often substituted for the traditional tree (fig. 5).<sup>7</sup> Paraphrasing Chrétien de Troyes, Husband de-



Figure 5

<sup>6</sup> Counterparts in other areas of the world include, but are not limited to, the Himalayan Yeti or Abominable Snowman (the descendant of the apelike *Gigantopithecus*?), the North American Indian Sasquatch (or Saskwatch), and the Northwest United States' Bigfoot.

<sup>7</sup> See the fourteenth-century *Roman de Fauvel* for a description and depiction of a *charivari*. The tree-club motif associated with the Wild Man spans many centuries, as exemplified in Boccaccio and Goethe's works: The second tale of the fourth day in Giovanni Boccaccio's *The Decameron* narrates how Fra Alberto was punished for posing as the Angel Gabriel to carry out a seduction. The good man who assists him in his flight tells him: "Today we are celebrating a festival in which men are led around dressed as bears, some as wild men . . . and the festival comes to a close with a sort of hunt in St. Mark's Square. . . . I would be willing to lead you along in one of these disguises' . . . The man smeared him all over with honey, covered him with feathers, and put a chain around his neck and a mask on his face; in one of his hands he put a large club . . . When he arrived there, he tied his wild man up to a column in a conspicuous and elevated spot, pretending to wait for the hunt . . . pretending to unchain his wild man, he tore the mask from his face" (266–7) and announced to all his crime, whereupon he was beset by the mob that had followed them. He is taken away and imprisoned by his fellow friars. The traditional uprooted tree is featured in the first act of the second part of Goethe's *Faust*: "The wild men of the woods . . . A fir-tree's trunk in each right hand" (176).

scribes this elemental being as “an ogreish wild man, black like a Moor, large and hideous, sitting on a tree stump and holding a large club in his hand,” while Bernheimer cites the medieval French *Renaud de Montaubon* for its description of such marginal beings as “black and hairy like a chained bear” (fig. 6).<sup>8</sup>

In the strange symbioses that sometimes occur in folklore, the Wild Man came to be associated with mythological beings and himself was held to be daemonic. One of the identities of the savage is Orcus (literally, Wild Man), a telluric deity out of the Gallo-Roman era who led the processions of the dead and who, as a daemon of death, had an association with Pluto or Hades, Lord of the Underworld in classical mythology. In the Tyrolean “Virginal,” the epic gives the variant Orkise as the



Figure 6

name of a cannibalistic hunter in the form of an ogre (Bernheimer, 130). The functions of Orcus as leader of the Wild Horde came to be pre-empted by the daemon Hellekin, whose name was variously given as Herlekin, Herlechin, Harlekin, and Herlequin or Harlequin in medieval France.

Similarly in the second vein, the complex world of Classical and Eastern mythologies, there are several figures who are clearly antecedents of Arlecchino's earliest relative, the Wild Man: the giant Polyphemus, leader of the Cyclopes in the *Odyssey*, and the fabled Hercules, who wore

the pelt of the lion and brandished a great club, as did the half-animal, half-human Centaurs, were also likely antecedents of the Wild Man. So too were the woodland deities Silvanus, who had the sapling of a cypress in his hand, and especially Silenus, who, like the Wild Man, carried an uprooted tree from his forest realm and was depicted with a thick coat of hair on Greek and Roman *craters*, sculptures and murals. Besides such prominent deities, there are figures of lesser position in the pantheons of Classical antiquity whose similarity to Arlecchino is suggestive of ancestry. Out of the Greek theatre comes:

<sup>8</sup> Husband, 2: Chrétien de Troyes, *Yvain*, “un vilain, qui resambloit mor, grant et hideus a desmure . . . vi je seoir sor une çache / Une grant maçe an sa main” (lines 288–89, 192–93). Bernheimer, 16: Anonymous, *Renaud de Montaubon*, “noir et velu com ours enchainé.” See also engravings of the Wild Man by Jacques Callot.



an actor dressed now in the skin of a goat, now in the skin of a tiger, variegated in colour, which clung tightly to his body, armed with only a wooden staff, his head shaved, and covered by a white hat, his face by a brown mask; he was called by the vulgar the young satyr. (Sand, 59)

In time, the uncivilized behavior of such untamed beings became the object of civilized man's arts. The Wild Man came to play an important role in medieval theatre, for one. Richard Bernheimer refers to the *magnus ludus de homine salvatico*, a major play put on in 1208 during Pentecost, and to another performance in 1224, both in Padua, adding that little is recorded about these productions. Another medieval play in which a Wild Man appeared is an English masque of 1348 in which is found a textual reference to "capita de woodewose."<sup>9</sup> If this is indeed an



Figure 7

identification of the chieftan of the satyrs or fauns, that is, the Wild Man, then the English masque is next in the chronology of such plays after the two Italian examples.

This is germane because it demonstrates that ancestors to Hellekin can be found not only in the Wild Man topoi of German folklore but also in theatrical contexts,

<sup>9</sup> Bernheimer, 71. See the etymology of 'woodewose' in Francis Henry Stratman, *A Middle English Dictionary*, ed. by Henry Bradley (Oxford: Clarendon Press, 1891): s.v. *Wose* derives Middle English *wode-wose* from Old English *wasu*, meaning 'satyr'. Bosworth-Toller, the standard Old English dictionary, defines OE *wudewase* as 'satyr, faun'; the term glosses Latin *silvanus* and *satirus*. See also "Woodwose" in *A New English Dictionary of Historical Principles*.



which are, of course, especially pertinent to the lineage of Arlecchino. In such festivals as the pre-Lenten Carnival, the Wild Man played an important role in connection with fertility dances of pagan origin, such as those performed by the Butchers' Guild (fig. 7) and the religious processions which culminated in a "play," as in the 1539 Nuremberg *Schembartlauf* where there are four manifestations of the Wild Man depicted in the storming of Hölle (Hell, see fig. 8), along with a fool in a motley costume reminiscent of Arlecchino's.

Such varied central and northern European sources in the evolution of Arlecchino are logical in the geopolitical sense since northern Italy was in fact largely Teutonic in antiquity prior to Rome, and again after the fall of the Empire, when hordes of "barbarians," the hirsute elements from beyond the borders, swept into the Italian Peninsula, often resettling their ancient sites. Bergamo, northeast of Mi-



Figure 8

lan, was not only at the crossroads of the post-Empire invasions but belonged to the earlier Teutonic sphere of influence. It was to be expected then that Arlecchino, said by Italian chauvinists to have been born in lower Bergamo, should possess the name and characteristics of earlier Teutonic deities, whose lot it was to be associated with the Devil under Christianity. In some instances, other such beings were later to be turned into fools on the late medieval and Renaissance stages, as was the case with Arlecchino.

Within the second vein of Arlecchino's ancestry, the Mediterranean, can be seen additional precursory elements deriving from the mythological, folkloric, and comedic traditions of Greece and Rome (including the Etruscan) in Classical antiquity, whose ancient comic theatre has provided some historians and critics with grist for

the mill of conjecture. But if, in fact, other of his cohorts on the *Commedia* stage have close kinships with such comedic types from antiquity, the same is not true for Arlecchino. At best tangential, his associations are limited to stage business and the use of a mask; these are insufficient to establish a sound base for developing a lineage out of the comic characters of classical comedy. Arlecchino's singularity makes any potential equation void de facto.

Other contexts prove more fruitful, however. As has been demonstrated, ancient mythologies of the Mediterranean and its adjacent regions have contributed many antecedents, deific beings in particular, to the genealogy of Arlecchino's earliest human progenitor, the Wild Man. One such is the Greek Hercules, as proposed by Battisti after Niccolini (fig. 9); another is Silenus, along with the additional ancestral figures discussed earlier.

What is verifiable is Arlecchino's rootstock, namely, the daemonic and deific ancestry derived from Nordic and Teutonic beliefs on the one hand, and also, if in a different manner, out of Mediterranean mythology on the other. His genealogical tree is replete with telluric and cosmic ancestors originating in these diverse systems of belief whose probable origins are in the dawn of humanity. The impact of the daemonic figure that was Herlekin must have been great in the popular imagination since it has persevered for so many centuries as a myth. But then, the old belief, having been confronted with modern knowledge and an attendant change in attitude (which at best tolerated it as fiction), became transfigured; this took place when traditional lore was incorporated into Arlecchino, the outrageous stage character of the *Commedia dell'Arte* during the sixteenth century. Citing in German, Driesen gives the title of the first extant manuscript of a play in which Harlequin actually appears as *Lustige Geschichte von den Handlungen und Heldentaten Harlekins, italienischen Komödianten* (158). The play, discovered in Paris by Emile Picot,<sup>10</sup> had been published in the French capital by Didier Millot in 1585 as *Histoire plaisante des Faicts et Gestes de Harlequin Comme-*



Figure 9

<sup>10</sup> Paris, Bibliothèque Nationale, Inv. Réserve Ye 4151. Discussed in Romania 16: 358ff.



*dien Italien* ... ((Driesen 249). Its plot directly relates the protagonist to things hellish, albeit in a comical manner, when he descends into Pluto's realm, charming his way across the Styx and into Persephone's bed. He then rescues the madam Mutter Cardine who had been wed to Cerberus upon her death (McClellan, 100–01), in a motif that gives an interesting variant of the thirteenth-century Luque la Maudite's wedding with Hellekin, lord of Hell.

In conclusion, it has been shown that the tradition of daemonic association of the name Arlecchino is first Norse-Teutonic (Ellerkonge-Elverkonge-Erlkonig-Erlking-Herleking-Hellekin, Herlekin), passing thereafter into France (Herlequin-Harlequin), no doubt throughout the periods of invasions by Germanic tribes upon the downfall of Roman hegemony, while the earliest use of a related name in Italy (Dante's Alichino) is likewise that of a daemon.

To the daemonic image out of central and northern European folklore was joined the comic spirit out of Attic theatre. The *Commedia dell'Arte*'s Arlecchino and his namesakes elsewhere in Europe were the inheritors of the symbiosis between the daemonic elements of ancient European lore and Classical tradition. Thus Arlecchino represents a part of the pagan substratum still extant in a world wearing the mask of Christianity. As Driesen summarizes the evidence in his fundamental work on the subject: "Allerdings ist der Harlekin der Teufel." (24) There is indeed no doubt that Arlecchino, whatever the period, whatever the variation in his name, wherever he is made manifest, is a being of daemonic nature.

Arlecchino epitomizes the intervention of the supernatural in human affairs. His characteristics are among those that course through much of medieval Christian literature and art, both of which were channels for expressing the varied religious beliefs of the times, be they orthodox or heterodox, Christian or pagan. Undoubtedly with far greater importance in pagan times than in the era of Christianity, the being that came to be called Arlecchino in Italy, nonetheless survives in many contexts elsewhere today because in him lies a deep-seated quality that cannot be eradicated: the dichotomy represented by the adjectives savage and deific, which manifest his telluric and cosmic aspects respectively.

And so, in effect, Arlecchino came to be the leader of a very different group, the "wild horde" of masked comedians who began to gambol on the boards in sixteenth century stages throughout Europe and continued thereafter to keep alive, in a manner more palatable to the times, the ancient traditions of the deific and daemonic figures who were his ancestors.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> This paper is a brief section of a monograph that defines all the daemonic aspects of Harlequin--genealogy, mask, costume, tricks, etc.

## ILLUSTRATIONS

1. Harlequin in tattered costume, mask and cap. From *Recueil Fossard* (c. 1577), reproduced in Nicoll, 68 and Duchartre, 123.
2. Jack-in-the-Green Pub Sign, Exeter, England. Pegg, 138.
3. Wild Man or Woodhouse. Pegg, 108.
4. Wild Man. Carnival figure from 16th century *Schembart Book*, in Stadtbibliothek, Nuremburg.
5. Play of the Wild Man Hunt (woodcut by Breughel, 1556) Metropolitan Museum of Art, New York.
6. Capture of Wild Man in the play *z'Wild Manji*, Baltschieder (Wallis), Switzerland, 1976.
7. Dance of the Butchers' Guild, Germany, c. 1575.
8. Wild Man in the storming of Hölle (Hell) c. 1449, Nuremberg.
9. Wild Man, by Giovanni de Grassi. Interpreted as Hercules by Battisti, plate 8.

## REFERENCES

- Anderson, William. 1991. *Green Man. The Archetype of Our Oneness with the Earth*. New York: HarperCollins.
- Battisti, Eugenio. 1962. *L'antirinascimento*. Milan: Feltrinelli.
- Bernheimer, Richard. 1952. *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment, and Demonology*. Cambridge: Harvard University Press. [Copious endnotes provide broad documentation on the subject.]
- Boccaccio, Giovanni. 1978. *The Decameron*. New York: New American Library.
- Carré Alvarellos, Leandro. 1978. *Las leyendas tradicionales gallegas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Driesen, Otto. 1904. *Der Uprung des Harlekin. Ein kulturgeschichtliches Problem*. Berlin: Verlag von Alexander Duncker. [Copious footnotes provide excellent documentation on the evolution of the subject.]
- Duchartre, Pierre Louis. 1966. *The Italian Comedy*. New York: Dover. [Contains an extensive bibliography and numerous illustrations on the Commedia dell'Arte, as well as the *Recueil Fossard* and excerpts from *Compositions de rhétorique*.]
- Goethe, J. 1932. *Faust*. Tr. George M. Priest. New York: Covici-Friede.
- Halle, Adam de la. 1964. *Jeu de la Feuillée* (1262). In E. de Coussemaker (ed.), *Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Halle* (Paris: A. Durand & Pédone-Lauriel, 1872). Reprint: *Complete Works of the Troubadour Adam de la Halle* (New York: Broude Brothers, 1964). Modern French text in Jean Frappier and A.-M. Gossart (eds.), *Le théâtre comique au Moyen Age* (Paris: Librairie Larousse, n.d.).

- Husband, Timothy. 1980. *The Wild Man. Medieval Myth and Symbolism*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- McClelland, David C. 1969. "The Harlequin Complex." In Robert W. White (ed.). *The Study of Lives*. New York: Atherton Press.
- Nicoll, Allardyce. 1963. *The World of Harlequin. A Critical Study of the 'Commedia dell'Arte'*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pegg, Bob. 1981. *Rites and Riots. Folk Customs of Britain and Europe*. Poole, Dorset: Blanford Press.
- Sand, Maurice. 1915. *The History of the Harlequinade*. London: Martin Secker.
- Vitalis, Ordericus. 1838-55. *Historiae Ecclesiasticae Libri XIII*. Ed. Prévost. Paris, 3: 376.
- William of Auvergne. *Tractatus de universo*. In *Opera omnia*. Paris: Billaine, 1674.



JAN BÄCKLUND

## IN THE BELLY OF THE WORLD.

ON PIETER BRUEGEL'S *BATTLE BETWEEN CARNIVAL AND LENT*  
AND *MESSERE GASTER* OF FRANÇOIS RABELAIS\*

Allow me to start with the conclusion: The fool with the torch and the wandering pair have entered the mouth of Baal, Belenus, Polyphemos or some other giant. They have descended down the throat and into the guts of this giant and are now standing by the navel, which is the well. The man dressed in purple is asking — *Lanterne si el?* (Do you lantern?). The woman with the lantern answers — *Bouteille!* (Bottle).

"The Battle between Carnival and Lent" from 1559, now in Vienna, is one of Pieter Bruegel the Elder's earliest dated and signed paintings, and at the same time one of his most enigmatic. The theme is nevertheless self-evident. Staged on an upward-tilted ground plane with a high horizon, it depicts a grotesquely comic tournament between a Bacchic *Shrovetide* on the left and a Quixotic *Lent* on the right (fig. 1).



Figure 1

---

\* I would like to express my gratitude to the *Carlsberg Foundation* for a grant in 1999 to continue my research on the subjects here discussed. I would also like to thank Stacey Cozart for her kind assistance with the English.

As has been observed by most art historians, the theme is not new at all. The year before, in 1558, Hieronymus Cock issued a print from a drawing by Frans Hogenberg with the same title and theme: "Den vetten Vastelavont met alle syn Gasten compt hier bestriden die mager Vasten."

The earliest pictorial example of this kind of battle is a larger painting by Hieronymus Bosch, which is documented as belonging to the Spanish Court (Glück 1955, 46). Four 'copies' of this composition seem to have survived. One of these, a grisaille in horizontal format, was in the Thyssen Collection in Lugano (fig. 2). The same composition is also to be found in the Museum Mayer van der Bergh in Antwerp (No. 166) and in a private collection in London. Altered and with several additions, the same generic composition is also to be seen in the Rijksmuseum in Amsterdam (No. 345; Glück 1932, 263f.). In all of these compositions the Bacchic



Figure 2

figure is sitting on a table blowing a bagpipe. The table, "le rondeel," bears a striking resemblance to the table carried behind the "Prince Carnival" in Bruegel's picture. But on the whole, in these later compositions only the theme is the same as in Bruegel's version, the individual figures and actions being significantly different.

Like all previous pictures of this theme, Bruegel's composition is dualistic, a duality which almost turns all the pictures of this theme into diptychs. As in the case of Hogenberg and the anonymous Bosch follower, the left side is consecrated to the Bacchic abundance of Carnival, and the right side to the mourning and suffering of Lent, a principle which is maintained by the smaller copies made after Bruegel's composition.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> That is: a Boston version in the Museum of Fine Arts, one in the Collection Joly, Zedelgreen by Pieter Breughel the Younger, and one copy after Bruegel or Breughel in the Collection Coppée in Brussels (cf. Swarzenski 1951, 4–6; Ertz 1997, 336–38; Glück 1955, 46–48). Swarzenski argues that the "Battle between Carnival and Lent" in the Museum of Fine Arts in Boston is made by Pieter Bruegel the Elder and thus corresponds to the Vienna picture as the other 'details' in paint-

But contrary to all preceding pictures of the theme, the main movement in Bruegel's Vienna picture from 1559 is produced by a huge circle of people engaged in different activities, culminating with the tournament of the two main characters and their assistants in the foreground. This movement — and this shows the originality of Bruegel's composition — establishes the picture as a wheel of fortune, circulating around a central hub where we see a well, some fishmongers, and two persons led by a fool with a torch; essentially, however, the geometrical centre of the picture is empty, unnaturally highlighted by an unknown source.

As opposed to Bruegel's *Children's Games* and the *Netherlandish Proverbs*, the groups of people are not isolated from each other. It is as if everyone is aware of the activity of the neighbouring groups. Also, most figures are engaged in activities pertaining to exchange: such as playing, buying and selling, begging and giving, and watching and performing, which corresponds to the battling central figures' exchange between abundance and need. This theme of circulation is repeated in a number of smaller circles and wheels inside and outside the great dynamic wheel of the composition, most notably in the groups of dancers, beggars and playing children, who are evenly distributed upon the picture plane.

The obvious dichotomy of the picture has tempted many interpreters to see a conflict between Protestants and Catholics, or between Vices and Virtues variously weighting Bruegel's own sympathies or antipathies. This type of interpretation commenced with Charles de Tolnay in 1935. Tolnay interpreted the picture as a fight between virtues (that is the Catholics on the right side) and vices (i.e. the Protestants on the left side), the overall theme of the picture being just a mere pretext to depict good and bad morals.<sup>2</sup>

This interpretation was rejected, in my opinion on solid grounds, by Carl Gustav Stridbeck, who saw in the composition an equally pessimistic criticism of Catholics and Protestants, and who consequently interprets the picture as being a critique of religious fanaticism as the cause of all the miseries in the Low Countries. But, according to Stridbeck, it is not only a critique of religious fanaticism, but also a critique of immoral behaviour, which is said to have flourished under the disguise of religious feasts.<sup>3</sup>

---

ings and prints, i.e. "Ourson and Valentin," "The Marriage of Mopsus and Nisa" and "Les Gueux," but Swarzenski's attribution is rejected by all authorities.

<sup>2</sup> "Dans La Bataille de Carneval et Carême le thème du fabliau n'est qu'un prétexte: en vérité les domaines du bien et du mal, de la vertu et du vice s'entrepénètrent au point que des enfants jouent près du porche de l'église, tandis que des mendiants s'agitent non loin de l'auberge du Carneval. C'est le mouvement même de la vie, et Bruegel dépasse dans sa conception les limites artificielles de la morale humaine" (Tolnay 1935, 26).

<sup>3</sup> "[A]uch Coornhert wendet sich mit Schärfe gegen die Religionsstreitigkeiten, die er als die Ursache des Unglücks — "d'ellendige miserie" — bezeichnet, von dem die Niederländer betroffen wurden. [...] Gegen das Ende des Mittelalters neigen diese Feste dazu, auszuarten; das Religiöse tritt immer mehr zurück und sie werden vor allem zum Vorwand für Eß- und Trinkorgien sowie

Gotthard Jedlicka, on the contrary, did not interpret the picture as carrying any significant moral implications at all. For Jedlicka, writing in 1938, in this picture Bruegel "depicts the life, the customs and the manners of the adult citizens of a town during the carnival feast" (Jedlicka 1938, 79f.). This 'folkloric' interpretation<sup>4</sup> is repeated in 1953 by Robert Genaille,<sup>5</sup> and finally in 1955 and 1966 by Fritz Grossmann, who writes that the subject for Bruegel gave him:

[...] an occasion to depict in detail the *Netherlandish* Shrovetide customs and, more important, to paint a picture of human life generally with its gay and sombre sides, but with greater emphasis on the tragic aspects: poverty, blindness, incurable sickness, death, and on sin [...] (Grossmann 1973, 190–91).

Today most scholars nevertheless generally agree with Marijnissen (1973, 30), Roberts-Jones (1997, 114), and Gibson that this cannot convey the sum of Bruegel's intentions with the picture.<sup>6</sup> Thus, with a slightly different emphasis than that of his predecessors, this is what Gibson convincingly argues in his monograph from 1977, at the same time reconciling the different types of interpretations:

But Bruegel's picture was undoubtedly intended as more than a compendium of folklore and practices; like the *Netherlandish Proverbs*, it possesses a deeper significance. The moral license which inevitably prevailed at carnival time, despite repeated efforts to control it, was condemned by many preachers and satirists of the period. The same attitude is perhaps reflected in the signboard suspended from the tavern at the left in Bruegel's picture, bearing the image of a boat with the words 'In the Blue Boat'. The name 'Blue Boat' or 'Blue Barge' frequently designated the popular societies which helped to organise carnival revelries, but also referred to drunkards, gamblers and others who squandered time and money in carousing. Their kind, in fact, was depicted in an engraving, the *Blue Boat*, which Cock published in 1559, purportedly after Bosch. It might be assumed that in contrast to Carnival, the Lenten half of the picture presents the virtuous Christian life, as some scholars have suggested. However, we cannot be too certain. The inscription on Hogenberg's

---

Sittenlosigkeit" (Stridbeck 1956, 192).

<sup>4</sup> This 'simplified' interpretation has, however, encouraged some very valuable folkloric studies on the painting: Arthur Halberlandt (1933), Jean Avalon (1955), Claude Gaignebet (1972), and Konrad Renger (1988). Especially valuable is the study of Marianne Rumpf (1986).

<sup>5</sup> "Sa [le tableau de la *Lutte de Carême et de Carnaval*] première qualité est le pittoresque vivant des mœurs. Le duel burlesque entre Carême et Carnaval, héritage encore de Bosch, n'est qu'un des divertissements de ce jour de liesse" (Genaille 1935, 29).

<sup>6</sup> The 'realistic' interpretation is nevertheless maintained by a number of scholars, more recently by Dietz-Rüdiger Moser (1993) and Ursula Härting (1996) who both emphasises that Bruegel's picture is altogether realistic and in perfect concordance with the (catholic) religious practices and "Armenfürsorge" of the time.



etching of this subject invites all men to the carnival feast because 'everybody likes to smear himself with fat', but it also recommends that those who prefer cheap food, like fish, can easily earn a reputation for sobriety during Lent. Erasmus and others complained about pious practices performed only for show, and it is not impossible that Bruegel's picture has a similar significance: false piety is no better than dissolute living (Gibson 1977, 84–85).

The now forgotten French antiquarian Grasset d'Orcet, who could hardly have been familiar with Bruegel's composition, wrote a series of essays on Rabelais and the *Hypnerotomachia Poliphili* in the 1880s. His thesis is as interesting as it is strange and bizarre, but I do not intend to dwell upon this. Nevertheless, it is necessary to point out two main concepts in Grasset d'Orcet's much more complex and dubious argumentation. The first is that the *Hypnerotomachia* is a grimoire, i.e. a *grammar*, for a (postulated) late-Goliard fraternity of Saint-Gilles, formed by the surviving medieval guilds of scribes, illuminators and painters. Secondly, it is a grammar because the guilds communicated, still according to Grasset d'Orcet, using the forms of charades and rebuses. These are always and exclusively to be read in French; the vowels are to be ignored altogether, and on the basis of the consonants a new meaning is formed if read phonetically. The charades were composed as couplets, in which each person or figure should be 'read' as forming a line of eight syllables ending with an L on the last or penultimate syllable. The rebuses and blazons, which are simpler, did not have to end with an L in the last syllable, but were only to be read phonetically according to the rules of blazon. The best way to explain this is perhaps to give some examples:

Seau à La MaiN, gives SaLoMoN,<sup>7</sup>  
 VieRGe au LaPiN gives VRai GiLPiN<sup>8</sup>  
 and so forth.

Grasset d'Orcet argues that the "lanternois" to which Rabelais refers so frequently in his work is this very method of speaking with a double tongue and that *Hypner-*

<sup>7</sup> This rebus is in another form, as SauLe à la MaiN, very common in Masonic prints. An obvious example is the grotesque 'tower-chariot' of T. Schwighart in *Speculum sophicum Rhodostauroticum* from 1604. We see four persons standing in the corner shelters of the tower, each holding a twig in his hand. On the plate, by the way, is also a scene in which a man is dragged out of a well by a chain running on a pulley and fixed to the tower-chariot. Cf. Alexander Roob, *Alchemie und Mystik* (Cologne: Taschen, 1993), 353.

<sup>8</sup> I am myself responsible for this. According to Grasset d'Orcet, one plate in the *Hypnerotomachia* (the one with the ring and the dolphin round an anchor) reads: "Rire n'est écouter ne l'aient / Christ Dieu fit naître vrai Gilpin" (Grasset d'Orcet 1983, 1: 289). A painting by Titian (one of M. G. d'Orcet's favourites, by the way), "Madonna with Child and St. Catherine" in the Louvre is usually called "La Vierge au Lapin" because she has a white rabbit on her blue robe. This ought to read: "Christ Dieu fit naître vrai Gilpin."



*otomachia* in this lanternois reads: GRé, aMouR SoNGe iL PoiNg, i.e., *grimoire saint Gilpin*.<sup>9</sup>

It is, however, extremely difficult to follow Grasset d'Orcet in his reasoning and equally easy to criticise his arguments. Not only is it very difficult to apply his method, but, more seriously, the deciphering seems inevitably prone to confirming their own mode of reading, and regarding the deciphering of Grasset d'Orcet I would say — as the Egyptologist Erik Iversen said about the hieroglyphics of Horapollo — that either we have not been told the whole truth or the 'cryptography' proposed is simply a matter of over-interpretation.

But as I said — and this deserves to be emphasised — the point here is *not* whether Grasset d'Orcet is right or wrong, but rather if his interpretations of the *Hypnerotomachia* and Rabelais are able to give a productive key to the otherwise enigmatic and hitherto unpenetrated iconography of, for instance, Bruegel.

A curious coincidence made me believe that this could be the case. And my earlier dull reading of Grasset d'Orcet took a sudden twist of renewed interest when I, busy with Bruegel, stumbled onto a short passage *en passant* in an essay by Grasset d'Orcet where he argues that the famous *plaisanterie* of Henry IV (that each Frenchmen should have a chicken in the pot every day) was a rebus for saying the word "people" (*peuple*), as opposed to the aristocracy. Grasset d'Orcet stated that this anagram for "people" *pot-poule* (chicken in the pot), was most frequently drawn as the foot of a chicken, *un pied de poule* (Grasset d'Orcet 1983, 1:212). In fact, in the lower centre of Bruegel's picture there is a chicken's foot.

This representation of a chicken foot is not especially common in the history of art, but it is sometimes seen in the foregrounds of — especially — crucifixion scenes. In *The Crucifixion* from 1617 by Pieter Brueghel the Younger and Joos de Momper (now in the Museum of Art, Budapest) — supposedly after a disappeared original by Pieter Bruegel the Elder — there is a foot of a chicken in the foreground of the picture. I have, however, noted its existence in Bruegel's "Triumph of Death" (Prado), where it is visible to the left of the coffin in the central foreground. This is also the case in the drawing (and the following engraving) of *Invidia* from 1557.<sup>10</sup>

This of course is not particularly revolutionary, nor could it be said to explain anything more fundamental about Bruegel's iconography, but it nevertheless aroused my curiosity, and when, in another of Grasset d'Orcet's essays, I read the following explanation of the names "Polia" and "Poliphile" concerning Colonna's *Hypnerotomachia*, I was truly stunned. The passage reads:

In Greek Polia means 'having white hair' or 'of old age', strange name for a young girl. But Polia is no woman, it is a pulley (*poulie*), and *Poliphile* is an-

<sup>9</sup> Cf. Grasset d'Orcet 1983, 2: 49.

<sup>10</sup> Another chicken-foot, or actually three of them, is represented in the lower left corner of David Vinckelboon's engraving of a peasant-carnival. Cf. Rumpf 1986, plate 2.

other. The two make the pair, and the pair is linked by a chain or mesh, forming a mitt or a hoist (*palan*) which is used for lifting burdens on board a ship, stones onto scaffoldings, or, simply buckets from wells. Most of the collections of Goliard prints and the old paintings represent a woman and a well, this is *Poliphile*; the girl is holding a bucket in her hands (*seau à la main*), this is *Salomon*, and the other is holding a chain wound around the pulley. We will find the explanation of this mystery on the first plate of *Poliphile* in a different form, [...] Indeed, every mitt or hoist is at least composed by a pair, that is, a fixed pulley (*poulie fixe*) and a loose pulley (*poulie folle*) of which the pair constitute the hoist. [...] The initiating knight was the fixed pulley and the apprentice the loose pulley, and the two formed the *pairpalan*.<sup>11</sup>

I am still unable to see how this description could possibly apply to the first plate (or plates) in the *Hypnerotomachia*, but it increasingly struck me as being an exact description of the central scene in Bruegel's painting (fig. 3), and all the more remarkable as it would, probably, have been unintentional. This coincidence between two independent sources, the central scene in Bruegel's painting and Grasset d'Orcet's reading of the *Hypnerotomachia* and Rabelais, could, in my view, prove to be a promising approach to the iconography of Bruegel's fantastic picture. Furthermore, this 'explanation' of one of the central figures in the painting is not limited to the female figure at the well but seems to apply to the whole concept of the painting, which, we should note, is not the case in the other pictures of this theme. In Brue-

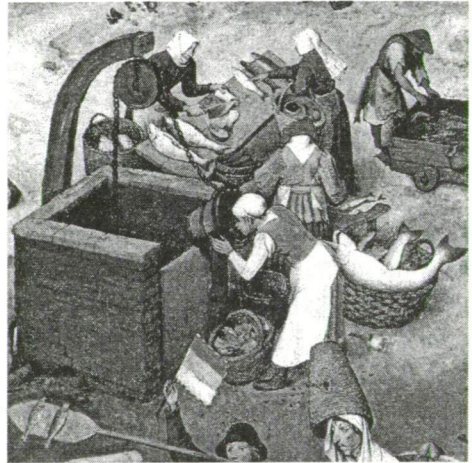


Figure 3

<sup>11</sup> [...] en grec [*Polia*] signifierait « ayant les cheveux blancs » ou vieille, drôle de nom pour une jeune première, aussi *Polia* n'est pas une femme, c'est une *poulie*, et *Poliphile* en est une autre. Les deux font la paire, et la paire réunie par une chaîne ou *maille*, forme une *mouffle* ou un *palan* servant à lever les fardeaux à bord d'un navire, les pierres sur les échafaudages, ou plus simplement le seau d'un puits. La plupart des recueils d'estampes goliardes et des vieux tableaux représentent une *fillette et un puits*, c'est *Poliphile*; la fille tient un seau à la main, c'est *Salomon*, et de l'autre elle tient la *maille* (chaîne) qui s'enroule autour de la *poulie*. Nous allons trouver l'explication de ce mystère dans la première planche de *Poliphile* sous une forme différente, [...] en effet, tout *palan* se compose pour le moins, d'un *couple*, c'est-à-dire d'une *poulie fixe* et d'une *poulie folle*, dont la paire compose le *palan*. [...] le chevalier initiateur était la *poulie fixe*, l'initié était la *poulie folle*, à eux deux ils formaient le *pairpalan*. Les maçons allaient par *paires de piles*, les joueurs de balles par *paires de pelotes* ou de *paulmes*. De là les noms de *pairplan* ou *parpaillon*, *pourpre*, *pairpaulme* et *parpailot*, indiquant le culte du couple ou de la fraternité d'armes [...] » (Grasset d'Orcet 1983, 1:295–96).

gel's painting we see a townscape (*polis*) with a lot of people (*pollys*) fighting (*polemia*), in that they are wandering round in circles (*poleo*) around a central nave or axis (*polos*). And from Du Cange we know that in Bruegel's time *polia* or *poulie* also signified being dressed in rags (Du Cange 1954, 4:394). If the central female figure at the well is really intended as described by Grasset d'Orcet above, then the composition as a whole could very well have been made upon this concept of *polia* and the fraternity of an initiator and an apprentice.

In chapter 56 of Rabelais' Fourth Book, Pantagruel's merry company of sea voyagers approaches the island of Gaster as the frozen words suddenly melt and they hear a combat between the Arimaspians and the Nephelibates. The term Arimaspians refers to legendary one-eyed people (from Herodotus IV, 27 and Pliny VII, 2), as the belly-worshipping Polyphemos, and the Nephelibates (which is a neologism invented by Rabelais) denotes those who walk on clouds. In this chapter Rabelais explains some rules for heraldry, but, more importantly, the French expressions given by Rabelais in the heading of the chapter, "les parolles gelées" and "de motz de gueule," signal that we are dealing with the sayings of Gilles and the words of Golia — if we are to adopt Grasset d'Orcet's method of reading — *gelé*, *gueule*, *golia* and *gilles* being phonetical equivalents and thus interchangeable. This reading is all the more plausible since, according to Du Cange, "gillo," "gelo" and "gellus" mean both frozen and bottle (Du Cange 1954, 3:69), and to hear the word of the divine bottle is, it will be recalled, the very purpose of Pantagruel's and Panurge's travels.

Rabelais writes that Master Gaster cannot hear because he was created without ears, and that he only speaks by signs.

[Master Gaster] do's not hear; and as the Egyptians said, That Harpocrates the God of Silence nam'd Sigalion in Greek was Astoné, that is, without a Mouth; so Gaster was created without Ears, even like the Image of Jupiter was created in Candia. He only speaks by Signs, [...] (Rabelais 1967, 3:205).

That Gaster was created without ears is an allusion to the French proverb "the hungry stomach has no ears." In the world of Rabelais "he only speaks by signs" means that he speaks *Lanternois*, the language of the lantern. Except for the woman by the well, there are almost no ears to be seen in the picture. After a closer look at some of the figures, one might indeed suspect our artist of putting some effort and a great deal of inventiveness into concealing the ears, as if he wished to allude to Master Gaster.

On the island of Master Gaster, the company observes "two sorts of troublesom and too officious Apparitors," the Engastrimythes and the Gastrolatres. The first ones are ventriloquists, soothsayers and enchanter, whom we identify on the right

side of Bruegel's battle. As for the others, the Gastrolaters, Rabelais gives an extremely precise description of them on the left side of the picture:

As for the Gastrolaters, they stuck close to one another in Knots and Gangs. Some of them merry, wanton, and soft as so many Milksops; others lowring, grim, dogged, demure and crabbed, all idle, mortal Foes to Business, spending half their Time sleeping, and the rest in doing nothing, a Rent-charge and dead unnecessary Weight on the Earth, as Hesiod saith; afraid (as we judg'd) of offending or lessening their Paunch. Others were mask'd, disguis'd, and so oddly dress'd that 'twould have done you good to have seen them (Rabelais 1967, 3:208).

Suddenly, after this description, Rabelais comes up with a strange metaphor:

There's a Saying, and several Ancient Sages write, That the skill of Nature appears wonderful in the Pleasure which she seems to have taken in the Configuration of Sea-shells, so great is their Variety in Figures, Colours, Streaks, and inimitable Shapes, I protest, the Variety we perceiv'd in the Dresses of the Gastrolatrous Coquillons was not less (Rabelais 1967, 3: 208–209).

Not only is this a perfect description of Bruegel's painting, Bruegel also designates the people by their proper name by means of the eggshells and seashells (in French: *coquille*) evenly distributed over the picture plane, the eggshells to the left and the seashells to the right. Grasset d'Orcet also has an explanation for this. He says that "coquillons" referred in particular to masons, as opposed to the *escribouilles* or Engastrimythes, who were clerks or scribes. The special hieroglyph for masons was a snail (*limaçon*), which gave them their name, *coquillons* or shell-people (Grasset d'Orcet 1983, 1:198). Grasset d'Orcet continues to explain, still with himself as the sole authority, that during the reign of Louis XIII they were called "caquerolles," the Burgundian name for snail. But *caque*, we note, also means cask and *caquelon* means earthenware pots, both of which are exclusively located on the left side of Bruegel's picture. Again this reading is curiously confirmed by Grasset d'Orcet, who states that the hieroglyph for *caquerolles* was *queue écureuils* (*Ibid.*, 1:212–13), squirrel tails, likewise depicted on the cripples on the left side.

On the right side, however, there are only baskets (and no earthenware pots); baskets, which in French are called "abeilles" or "corbeilles," are also very common and significant in many of Bruegel's paintings and prints. If we are to follow this comparative approach, baskets should correspond to Rabelais' *Nephelibates* or *Gryphes*, who, Grasset d'Orcet argues, constituted the scribes' and illuminators' guild, as opposed to the masons or Gastrolaters. But both these guilds were under the mother-lodge of Golia or Gilles. The monogram of the *Nephelibates* or *brouillards* is said to have been a blue heart (*cœur bleu*), which phonetically corresponds to a bas-



ket (*corbeille*) or a raven (*corbeau*) but is principally written as a square obelisk (*carré obélisque*), all of which reads *écribouilles* (*Ibid.*, 1:282). Rabelais describes Master Gaster in the following terms:

The Satyrist's Sentence, that affirms Master Gaster to be Master of all Arts, is true. With him peacefully resided old Goody Penia alias Poverty, the Mother of the Nine Muses, on whom Porus the Lord of Plenty formerly begot Love, that Noble Child, the Mediator of Heaven and Earth (Rabelais 1967, 3: 205).

These dualities of Abundance and Poverty, Love and War, seem in many respects to parallel the theme of the *Hypnerotomachia*, which represents a love-war dream, as well as Rabelais' battle between the Engastrimythes and the Gastrolatres, that is, between the mason-architects and the scribe-painters. Mythology tells us that Eros was begotten from the amorous fight between Porus or Abundance and Penia or Suffering. Just as Eros is the mediator of heaven and earth, so *Discordia*, or *Eris*, the Greek goddess of discord and fights, is the mediator of heaven and earth.

But in Bruegel's picture we see no heaven. We only see the earth, and we may even see the earth in a metaphorical sense, that is, as the vanities of earthly things. However, on the basis of the picture's thematic similarities with Rabelais' concept of "Messere Gaster" and the Battle between the Gastrolaters and the Engastrimythes, I will here argue that the compositional device of the extremely high horizon is due to the fact that Bruegel's fight is a vision of the *inside* of the stomach.

On a formal level, certain details seem to support such a reading: the strange lighting of the picture and, most notably, the signboard suspended from the tavern on the left side of Bruegel's picture, placed like the significant signboard in *The Netherlandish Proverbs*. This signboard says: "DIT IS IND BLAV SHVT," that is "This

is in the Blue Boat." The blue boat is rightly to be interpreted as a sign of the popular societies which helped to organize carnival revelries (Gibson 1977, 84). However, the picture on the signboard does not represent a boat, it represents a hull — in French, *carène*, which denotes any concavity, for instance a stomach. Applying the above-mentioned rules for blazons, *carène* (hull) is identical with *carême* (Lent), as well as the goddess *Carna*, who, according to Grasset d'Orcet, is a goddess parallel

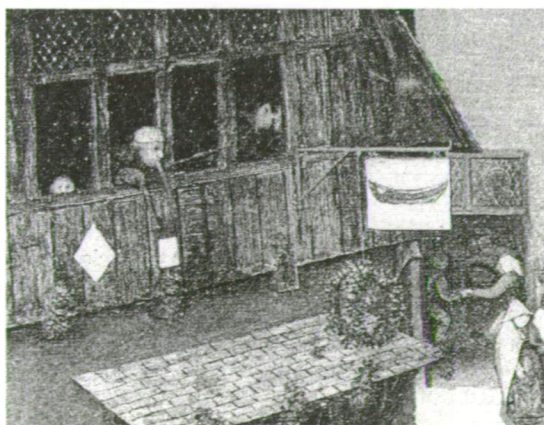


Figure 4



to Master Gaster of Rabelais.<sup>12</sup> This could be the meaning of the signboard "The World Inside Out," which corresponds to the meaning of "The World Upside Down" in *The Netherlandish Proverbs*. This 'Inside Out' is further emphasised by the vomiting man in the window to the left of the signboard (fig. 4).

A passage in the second book of Rabelais supports this reading. In chapter 33, when an expedition is being equipped to travel into the intestines of Pantagruel, we first get a digression about the benefits of warm baths being due to the borax, sulphur, alum and saltpetre that rise from the "intestines" of the earth. These substances are curiously similar to those used by Ulysses to blind Polyphemos, the Cyclops. Rabelais then describes how they made great copper balls, "and in such sort, that they did open in the midst, and shut with a spring." And he continues: "Into one of them entered one of his men, carrying a Lanterna and a torch lighted, and so Pantagruel swallowed him down like a little pill: when they were in his stomach, every one undid his spring, and came out of their cabins" (Rabelais 1967, 1:334). "Carrying a lantern and a torch lighted" is exactly what the central group is doing in Bruegel's painting.

In the final chapter of Pantagruel, "The Conclusion of this present Book, and the Excuse of the Author," Juvenal is quoted: "*Et Curios simulant, sed bacchanalia vivunt*," which applies perfectly to Bruegel's dualistic composition. Immediately following this quote, Rabelais describes how Juvenal's sentence was written:

You may read it in great letters, in the colouring of their red snowts, and gulching bellies as big as a tun, unlesse it be when they perfume themselves with sulphur (Rabelais 1967, 1: 336).<sup>13</sup>

This might very well be an allusion to the purple-coloured manuscripts de luxe, which, Grasset d'Orcet claims, indicated that they were made by a *purple master*, the highest degree of the Goliards, with their "gulching bellies as big as a tun." The phrase "gulching bellies as big as a tun" is Urquhart's fantastic translation of "ventres à poulaine." "Poulaine," the bows of Gothic shoes or the bow of a ship, according to our unorthodox authority, represents the ancient God *Belenus* or *Pol*, in Greek *Apollon* (Grasset d'Orcet 1983, 1:298), all of whom are versions of the more grotesque Master Gaster.

A "gulching belly" was also painted in Bruegel's picture. In the lower right-hand corner (a customary site for the artist's signature) Bruegel had originally painted a dying man lying on the ground with an abnormally swollen belly. This was painted over later, perhaps at the behest of a squeamish owner (cf. Ertz 1997, 336–342).

<sup>12</sup> According to Grasset d'Orcet, 'Carna' or 'Cardina' was "la déesse des gonds de porte, et *cardina* correspond au mot français *crapaudine*; mais *carna* a une autre étymologie: c'est la même mot que *carène*, qui signifie une *concarité* quelconque, un *ventre*" (Grasset d'Orcet 1983, 2: 9).

<sup>13</sup> "Vous le poves lire en grosse lettre et enlumineure de leurs rouges muzeaux et ventres à poulaine, sinon quand ilz se parfument de souphre" (Rabelais 1948, 136).



Figure 5

And in my opinion, this 'signature' seems to be a rather precise expression of the idea of *Porus* and *Penia*, of abundance and need, joined in the macabre vision of Master Gaster (fig. 5).

In the other corner, at the lower left of the picture, and as if corresponding to the dying man, the two strangely dressed gamblers are depicted. I am not capable of interpreting the significance of their masques, but the fact that they are shown playing dice at a place as significant as where the dying man with the swollen belly is depicted, suggests that Bruegel 'signed' the left part of the picture with the name of "Gilles."

According to Du Cange, "Gille" was the designation for gambling with dices or miming: "GILLA, a Gallico *Gille*, Fraus, mendacium, illusio; unde pro Ludus aleatorius vel mimicus." (Du Cange 1954, 3:69).

The pair in the centre of Bruegel's picture are carrying a lighted torch and a lantern, exactly in the same way as Rabelais describes the entry into the stomach of Pantagruel. One of them is dressed in a purple robe with a cord and is carrying a sword. He has his arm around the waist of the white-headed woman holding the lantern. According to Grasset d'Orcet, *purple* or *pairpalan* signify the cult of pairs or the brotherhood of arms (Grasset d'Orcet 1983, 1:296), and Grasset d'Orcet continues: "[...] the knights of the Middle Ages chained themselves in pairs with an iron collar. [...] The Latins called it *cingulum*, in French it was called *sangle*. The most ancient name of the Free Masons is *singlepans* or *panse sanglée*." This of course reads *Saint Gilpins*, and if we take a look at the knight with the sword, we see that he is dressed in a purple, or blood-coloured, robe, a *ceinture sanglée*, corresponding to how the "gulching bellies" of Rabelais were coloured in red and "perfumed themselves with sulphur." The armed pair in Bruegel's picture is, however, not chained. Nonetheless he wears a robe and belt and has his arm around the waist of his "Poliphile," which in French is called *ceinturé*. The French word *ceinture* means both robe and belt, and is the vernacular equivalent of the Latin term *cingulum*.

From his reading of Rabelais, Grasset d'Orcet deduces that the sign of recognition between the pair of painters was that one asked "Lanterne si el?" — Old French for "Do you lantern" — to which question the other should answer "Bou-

teille.” This reads “Loin terre ciel?,” “The earth, is it far from heaven?,” to which the answer is “bout œil,” that is, “see for yourself” or “take a look” (fig. 6).<sup>14</sup>

If my interpretation on the basis of Grasset d’Orcet is at all plausible, then this could very well be the mute dialogue between the two central figures, the pair of painters walking the illuminated earth behind the fool. In my opinion the atmosphere of the picture, the extremely high horizon, the puppet-like doings of the people, and the presence of freedom and necessity likewise encourage such a reading.

Grasset d’Orcet states, as usual without any argument whatsoever, that this dialogue is the conclusion of Rabelais’ book and that it is found throughout Western and Eastern Freemasonry. The rules for being accepted into the painters’ guild are found by Grasset d’Orcet in one of the plates in *Les songes drôlatiques*, which according to him reads:



Figure 6

One must compose a work that proves / That no other has done the same. / It must be composed in French / On contemporary matters. / On this plate every line must rhyme with *poule*. / This rhyme is used so that in finding it / The mason is able to read what is on the plate. / The purple aims to destroy Rome. / For this he search to win the kings to the Goliards. / He who calls himself purple guarantees this; / May the couples appreciate the sign that he gives of this. / He must make a plate that shows that he is capable. / If his rebus merits it, may the document be signed and sealed. / This document must be an image decorated by the play of the brush. / He writes to *Febvre* if

<sup>14</sup> “Nous venons de voir que l’« œuvre anglé » se composait de vers de huit syllabes, terminés par une assonance en L. Telle paraît être l’étymologie du mot « blasonner » (bé (bien) L assonner). Cette lettre était le signe de reconnaissance des « pairs peintres anglés » entre eux. L’un demandait : « Lanterne si el ? » (Lanterne-t-il ?) L’autre répondait : « Bouteille ». En vieux français, cela pouvait se traduire aussi : « Loin terre n’est ciel ? » (La terre est-elle loin du ciel ?) Et l’autre répliquait : « Bout œil. » (Mets-y l’œil.) En jargon actuel : « Vas-y voir. » On sait que c’est la conclusion du livre de Rabelais et qu’elle se retrouve dans toutes les franc-maçonneries occidentales et orientales [...] Quoi qu’il en soit, les pairs peintres anglés parisiens affectionnaient la qualification de « pairs lanternés », et c’est celle que prend constamment Rabelais” (Grasset d’Orcet 1983, 1: 71–72).



he has any complains. / The purple has to offer to pay the costs of the seal. /  
*The goal is to develop a taste for the fantastic.*<sup>15</sup>

If this approach to "The Battle between Carnival and Lent" is correct in its main theme, then this painting of Bruegel could be such a document.

## REFERENCES

- Avalon, Jean. 1955. "Bataille de Carneval et de Carême." *Æsculape* 37.3: 67–71.
- Du Cange, Charles du Fresne. 1954. *Glossarium mediae et infirmæ latinitatis ... cum supplementis integris D. P. Carpenterii Adelungii, aliorum, suisque digessit G. A. L. Henschel* ... Graz: Akad. Dr.- u. Verlagsanstalt.
- Ertz, Klaus. 1997. *Pieter Breughel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere. Flämische Malerei um 1600 Tradition und Fortschritt*. Wien and Essen: Luca Verlag.
- Gaignebet, Claude. 1972. "Le Combat de Carneval et de Carême." *Annales: Economies, sociétés, civilisations* 28.2: 313–345.
- Genaille, Robert. 1935. *Bruegel*. Paris: Tisne.
- Gibson, Walter S. 1977. *Bruegel*. London: Thames & Hudson.
- Glück, Gustav. 1932. "Die Darstellungen des Karnevals und der Fasten von Bosch und Bruegel," *Gedankboek A. Vermeulen*. 's-Gravenhage: 263–268.
- 1955. *Das große Bruegel-Werk*. Wien-München: Verlag Anton Schroll.
- Grasset d'Orcet, C.-S. 1983. *Matériaux cryptographiques*. In B. Allieu and A. Barthélemy (eds.). Paris: n.e.
- Greco-Kaufmann, Heidy. 1992. "Kampf des Karnevals gegen die Fasten". Pieter Bruegels Gemälde und die Diskussion um Karneval und Lachkultur." *Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte* 86.3: 319–332.
- Grossmann, Fritz. 1973. *Bruegel, The Paintings*. London: Phaidon.
- Halberlandt, Arthur. 1933. "Das Faschingsbild des Peter Bruegel d. Ä.." *Zeitschrift für Volkskunde* 43.3: 237–249, 277.

<sup>15</sup> "On doit d'abord faire une œuvre qui prouve / Que nul autre n'a fait la pareille. / On ne peut la composer qu'en français / Sur toutes choses qui se meuvent en l'heure (actualités). / Dans cette planche qu'il n'y ait par d'autre rime que *poule*. / On use de cette rime afin que la retrouvant / La *maçon puisse lire* ce qu'on a mis dans la planche. / Le *pourpre* a pour fin d'abattre Rome. / A cette fin qu'il *cherche* à gagner des rois aux Goliards. / Qui se dit pourpre le certifie; / Que les pairs apprécient le signe qu'il en donne. / Il doit faire une planche où l'on sente qu'il est habile. / Si son rébus le mérite, qu'on lui en signe l'acte et le plombe (scelle). / Cet acte doit être une image ornées à jeu de pinceau. / Il écrit au *Febvre* s'il a sujet de plainte. / Le pourpre doit offrir de payer les frais du scel. / Son but est de développer le goût du *fantastique*" (Grasset d'Orcet 1983, 1: 194–95).

- Härtling, Ursula. 1996. "De subventionne pauperum – Zu Pieter Bruegels Caritas mit den sieben Werken der Barmherzigkeit von 1559." Eds. Jan de Jong, Mark Meadow, Herman Roodenburg, Frits Scholten, *Pieter Bruegel. Nederlands kunst-historisch jaarboek* 47: 107–123.
- Jedlicka, Gotthard. 1938. *Pieter Bruegel. Der Maler in seiner Zeit*. Erlenbach–Zürich–Leipzig: Eugen Rentsch Verlag.
- Marijnissen Roger H. 1973. *Bruegel*. Brussels: Arcade.
- Moser, Dietz-Rüdiger. 1993. "Mit Pieter Brueghel in die Fastenzeit. Ein neuentdeckter Kupferstich bestätigt die rein christliche Ausrichtung seines Gemäldes vom 'Kampf zwischen Fastnacht und Fastenzeit' im Wiener Kunsthistorischen Museum." *Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte* 87.2–3: 269–286.
- Rabelais, François. 1948. *Œuvres complètes de François Rabelais*. Texte établi, annoté et présenté par Jean Plattard. Paris: Le club français du Livre.
- 1967. *Gargantua and Pantagruel*. Tr. Sir Thomas Urquhart and Peter LeMotteux. New York: AMS Press.
- Renger, Konrad. 1988. "Karneval und Fasten. Bilder vom Fressen und Hungern." *Weltkunst. Aktuelle Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten* 58.3: 184–189.
- Roberts-Jones, Philippe & Françoise. 1997. *Pierre Bruegel l'Ancien*. Paris: Flammarion.
- Rumpf, Marianne. 1986. "Der 'Kampf des Karnevals gegen die Fasten' von Pieter Bruegel d. Älteren. Volkskundlich — kulturhistorisch — medizingeschichtlich interpretiert." *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 40.2: 125–157.
- Stridbeck, Carl Gustav. 1956. *Bruegelstudien*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- 1956b. "Der Streit des Karnevals mit den Fasten." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 19.1–2: 96–109.
- Swarzenski, Hanns. 1951. "The Battle Between Carnival and Lent." *Bulletin of the Museum of Fine Arts* 49: 1–11.
- Tolnay, Charles de. 1935. *Pierre Bruegel l'Ancien*. Bruxelles: Nouvelle Société d'Éditions.

## ILLUSTRATIONS

1. Pieter Bruegel the Elder: "Battle between Carnival and Lent." Panel, 118×164,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienna.
2. Anonymous after Bosch: "Battle between Carnival and Lent." Grisaille, 59×118,5 cm. Unknown location (from Friedländer V, pl. 98).
3. Bruegel: "Battle between Carnival and Lent." Detail, woman at the well.
4. Bruegel: "Battle between Carnival and Lent." Detail. Vomiting man and sign-board in the left middleground.



5. Pieter Breughel the Younger: "Battle between Carnival and Lent." Panel, 117,5×165 cm. Private coll. Detail of lower right corner, showing the man who was to be overpainted on Bruegel's original. From Ertz 1997, 337.
6. Bruegel: "Battle between Carnival and Lent." Detail. The pair of painters carrying a lantern and following a fool with a lighted torch.

# LICHT- UND FEUERMETAPHORIK IM SPANNUNGSFELD VON LATEIN UND VOLKSSPRACHE: DER LATEINISCHE SERMO LV,4 UND DIE DEUTSCHE PREDIGT 17 DES MEISTER ECKHART

Si son mystère appelle la musique, il décourage l'iconographie. On le trouvera cependant dans les belles "tapisseries de l'Apocalypse" de la cathédrale d'Angers. C'est Albrecht Dürer qui en a donné l'interprétation la plus saisissante: en respectant tous les détails de la vision, il a gravé un personnage sans corps, presque "surréaliste," inoubliable, terrifiant — et totalement "surnaturel".<sup>1</sup>

In seinem Einführungstext zum *Quatuor de la fin du temps* (UA in Görlitz, Stalag VIII A, 15.01.1941) beschreibt Olivier Messiaen am Beispiel des apokalyptischen Engels, wie schwierig sich eine Ikonographie des Mystischen gestaltet. Zugleich begründet er seine Entscheidung, die eigenen Erlebnisse der Gottesoffenbarung musikalisch auszudrücken. Aus dem Zitat Messiaens geht hervor, dass in der Darstellung der *cognitio Dei experimentalis*, mittels welcher Formel sich der Begriff 'Mystik' seit Bonaventura und Thomas von Aquin definieren lässt,<sup>2</sup> zwei Funktionen zum Ausdruck kommen können. Diese bestehen zum einen in der künstlerisch-ornamentalen Ästhetik, welche die Kunst voranstellt und nur sekundär eine religiöse Aussage

---

<sup>1</sup> Schlee / Kämper 1998, 223 f.

<sup>2</sup> Diese berühmte Formel wurde aus dem Werk des Bonaventura und des Thomas von Aquin abgeleitet. Bei Bonaventura treten die Begriffe *cognitio* und *experientia* in Bezug auf die spirituelle Erkenntnis häufig zusammen auf, s. zum Beispiel *Collationes in Hexaemeron, visio prima*: "Secundo convertitur anima ad rationes aeternas per viam experientiae. Experitur quidem anima quod esse posterius est ab esse priori. Habitus enim cognoscuntur per privationes et sic non cognoscitur experimentaliter perfectum nisi per imperfectum nec rectum cognoscitur nisi per obliquum. Et haec est via Augustini et omnium se convertentium. Si haec intelligis oportet quod intelligas id quod ipsum irradiat. Unde haec via quae est per viam experientiae quodam modo est innata." (F. Delorme 1934, collatio 2, par. 30). Dionysius Cartusianus indes nennt die mystische Theologie "experimentalis cognitio de Deo" und beruft sich dabei auf Johannes Gerson; Gersons Auffassung wiederum geht auf Thomas von Aquin zurück, der die "cognitio divinae bonitatis vel voluntatis" als "speculativa" oder "affectiva seu experimentalis" bezeichnete (vgl. Lessing 1984, Spalte 269). — Zum umstrittenen Begriff der Mystik vgl. zum Beispiel Haas 1986, sowie Köbele 1993, S. 21–31. — Der Titel des vorliegenden Beitrags ist bewusst an den Untertitel der Köbel'schen Studie angelehnt, da er von den Ergebnissen derselben ausgeht und sie weiterzuführen sucht (s.u.).

bezweckt, und zum anderen im religiösen Offenbarungsgehalt, dessen kunstvolle Gestaltung von zweitrangigem Interesse ist.

Die Metapher, die man als eine Form literarischer Ikonographie bezeichnen kann, besitzt ebenso zwei Funktionen. Sie ähneln den Aufgaben, die der musikalischen und visuellen künstlerischen Verarbeitung mystischer Erfahrung zukommen. Wie Hans-Jörg Spitz betont, müssen Metaphern, deren Funktion durch den "Ornat der sprachlichen Formulierung" bestimmt wird und die zur "schmückende[n] Veranschaulichung eines bereits geklärten Sachverhaltes" dienen, von solchen Metaphern unterschieden werden, die "Werkzeuge zur Orientierung in einer begrifflich nicht festgelegten Wirklichkeit" sind, "in denen ein Denken in Analogien als produktives Prinzip angelegt ist."<sup>3</sup>

Die mystische Metapher, um die es in den folgenden Betrachtungen geht, gehört dem zweiten Typus an. Sie sucht ihre Bedeutung nicht vornehmlich im rhetorischen Schmuck, sondern ist aus dem Mangel an begrifflicher Erfassung von nicht-sprachlichen Phänomenen hervorgegangen.<sup>4</sup> In den schriftlichen Zeugnissen über die *cognitio Dei experimentalis* gehört die Metapher zu einer Reihe von Ausdrucksmitteln, welche die Schau Gottes, die sich der menschlichen Sprache 'eigentlich' entzieht, darzustellen suchen. Josef Quint hat die verschiedenen Beschreibungsmodi mit sechs Kategorien benannt:

- (1.) die apophatische Aussage (Negation),
- (2.) die affirmative Übersteigerung (*hyper*-Bildungen),
- (3.) die offene (eventuell sich steigernde) Reihung,
- (4.) die Hyperbel,
- (5.) antithetische Formulierungen (insbesondere Oxymoron und Paradoxie) und
- (6.) die Metapher.<sup>5</sup>

Die Metapher nimmt nun unter diesen Ausdrucksweisen insofern eine gesonderte Stellung ein, als sie für die sprachliche Form der Ineffabilität Gottes und des neben Gott als unaussprechlich Wahrgenommenen, wie des Wesens der Dinge, eine flexible Ausdrucksform zur Verfügung stellt. Innerhalb der mystischen Sprachlehre ist ihr Deutungsgehalt von vornherein offen. Sie nähert sich dem Eigentlichen lediglich, kann es in letzter Instanz jedoch nicht ergründen. Ihre Aufgabe besteht demnach darin, dass sie ihrem erkenntnistheoretischen Bezugspunkt in der Gottesschau

<sup>3</sup> Spitz 1969, S. 99.

<sup>4</sup> Freilich kommt auch der mystischen Metapher eine ästhetische Wirkung zu, doch tritt diese hinter die offenbarende Funktion erheblich zurück und soll daher nicht in die vorliegenden Betrachtungen miteinbezogen werden.

<sup>5</sup> Diese Zusammenfassung der Quintschen Kategorien stammt von Haug 1995, S. 531 (unter Bezug auf Quint 1953 = Ruh 1986, S. 133, S. 141 f., S. 149 f.).

approximativ gerecht wird, indem sie für sich keine Wahrheit beansprucht, sondern nur auf diese verweist. Da sich die Metapher dabei fortwährend selbst unterläuft und negiert, erbringt sie den "Aufweis dessen, dass das spezifisch Mystische der kreatürlichen Sprache unzugänglich bleibt."<sup>6</sup> — Durch ihre begrifflich nicht ablösbare Aussagefunktion wird die Metapher Teil einer "Metasprache," und zwar in dem Sinne, "dass sie nicht den Bedingungen der Menschensprache folgt, sondern sich als deren Negation erweist, nicht der Zeit und den Sinnen unterworfen ist."<sup>7</sup> Sie fungiert als Ersatzsprache für die gescheiterte Objektsprache.<sup>8</sup>

Die unterschiedlichen Funktionen, die mystische und nicht-mystische Metaphern erfüllen, hängen aufs engste mit ihren unterschiedlichen Strukturen zusammen.

Bei der nicht-mystischen Metapher kommt das Verhältnis von Bildspender (Bild) und Bildempfänger (Bezugsobjekt des Bildes) nicht durch eine Deckungsgleichheit der Bedeutungen zustande, sondern durch ein *Tertium comparationis*, welches die Beziehung zwischen Bildspender und -empfänger überhaupt erst ermöglicht. Alle Konnotationen, die auf beiden Seiten jeweils nicht zum *Tertium comparationis* gehören, müssen jedoch in die Metaphernanalyse mit einbezogen werden und tragen zu einem Überschuss an Bedeutung bei, der sich aus dem Interagieren der zunächst nicht verglichenen Komponenten ergibt (Interaktionstheorie).<sup>9</sup>

Für die mystische Metapher muss dieses Interaktionssystem weitergedacht werden, da sich der Mystiker bei seiner Bilderwahl ausschließlich sinnlicher Objekte und Wahrnehmungen bedient, die übersinnliche Gehalte abbilden sollen. Die Transzendentalia sind jedoch ontologisch von den irdischen Wahrnehmungen zu unterscheiden. So kann es keinen Vergleichspunkt geben, der den diesseitigen, kreatürlichen Bildspender mit dem göttlichen Bildempfänger auf derselben ontologischen Ebene verbindet. Es fehlt also zunächst ein 'ontologisch adäquates' *Tertium comparationis* zwischen Transzendenz und weltlicher Immanenz.

Die Abbildbarkeit muss daher auf einem anderen Weg hergestellt werden. Dieser lässt sich besonders gut an der Verwendung der Lichtmetapher verdeutlichen. Heißt es z.B. 'Gott ist Licht', so lässt sich Gott metaphorisch in einem ersten Schritt mit dem geschaffenen Licht ins Verhältnis setzen. Ein *Tertium comparationis* könnte

<sup>6</sup> Seppänen 1985, S. 107.

<sup>7</sup> Ruh 1996, S. 231.

<sup>8</sup> Die Verwendung des Begriffs 'Objektsprache' im Rahmen der vorliegenden Betrachtungen ist Haas entlehnt, der 'objektsprachlich' in Bezug auf die "Wüste, die Gott ist" verwendet: "Schon im objektsprachlichen Bereich ist >Wüste< semantisch durch >Abgelegenheit<, >Unzugänglichkeit<, >Unfruchtbarkeit<, >Leere<, >Stille<, >Ortlosigkeit<, >Gefährlichkeit< und >Unbekanntheit< geprägt. Ihre Semantik aber stützt sich auf Beobachtetes und Beobachtbares ab. Menschen haben sie kennen gelernt und ihre Gefahren bestanden; sie fungiert — wenn auch zumeist als ungeprüfte Bildvorstellung — im Kontext objektsprachlicher Rede." (Haas 1979, S. 321).

<sup>9</sup> Zur Einführung in die Metaphernforschung allgemein und in die Interaktionstheorie im speziellen vgl. zum Beispiel Haverkamp <sup>2</sup>1996, und Kurz 1982.

sich u.a. in Bezug auf Befreiung oder Erlösung ergeben, indem man sinnliche Erfahrungen wie 'Licht als Verdränger von Dunkelheit' und 'Licht am Ende eines dunklen Ganges' heranzieht. Überprüft man das Bild jedoch unter ontologischen Aspekten, stößt man rasch an die Grenzen seiner Aussagekraft. Denn zwischen dem irdisch-sinnlichen Licht und Gott ist kein ontologisch gerechtfertigter Vergleichspunkt zu finden. Dabei ist nicht nur — als vermeintliches *Tertium comparationis* — das befreiende Gefühl, welches das irdische Licht vermitteln kann, sachlich unvereinbar mit der erlösenden Gegenwart Gottes. Auch die Konnotationsfelder des erhabenen Göttlichen einerseits und der naturwissenschaftlichen Erscheinung andererseits prallen als getrennte Seinsbereiche aufeinander. Die Interaktion gestaltet sich hier folglich als Konfrontation.

Die Metapher kann nur dann Gültigkeit erlangen, wenn das göttliche Urlicht als Analogatum des sinnhaften Lichts aufgefasst wird. Das sinnhafte Licht erscheint demnach als Metapher für seinen metaphysischen Ursprung. So beschreibt die Relation zwischen Bildspender und -empfänger letztlich die Analogie zwischen Abbild und Urbild. Blumenberg spricht bei der metaphorischen Versprachlichung dieser Analogie von einer 'absoluten Metapher' oder auch 'Sprengmetapher', die sich nicht mehr "in reine Begrifflichkeit auflösen" lässt, denn sie bezeichnet das Transzendente, das 'eigentlich' nicht zu bezeichnen ist.<sup>10</sup> Folglich ist in der absoluten Metapher ihre Negation automatisch inbegriffen. Ihre Funktion ist lediglich eine verweisende, da sie das, was sie benennt, begrifflich ausgrenzbar macht.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Zur 'absoluten Metapher' vgl. Blumenberg <sup>2</sup>1996 ("Paradigmen"); obiges Zitat entstammt S. 288 dieses Aufsatzes. Zur 'Sprengmetapher' vgl. Ders. <sup>2</sup>1996 ("Ausblick"), S. 444 f.: "Die Grenzwerte von Sagbarkeit und Unsagbarkeit sind noch weiter gespannt als die von definitorischer Bestimmtheit und imaginativer Vorzeichnung. Nicht die Existenz von Korrelaten behaupteter Sprachlosigkeit steht deskriptiv zur Diskussion, sondern die der Geschichte unseres Bewusstseins zugehörige Anstrengung, die Unsagbarkeit selbst sprachlich darzustellen. Ich habe das am Paradigma der 'Sprengmetaphorik' beschrieben, die in der Tradition der mystischen *via negationis* auftritt, also in jenen Selbstdarstellungen der elementaren Verlegenheit jeder Theologie, über Gott unentwegt sprechen zu sollen, ohne über ihn etwas zu sagen sich zutrauen zu dürfen." Das in diesem Exzerpt knapp dargestellte Konzept der Sprengmetapher führt Blumenberg in folgenden Aufsätzen näher aus: Blumenberg 1960, S. 132 f.; Ders. 1971, S. 170. — Die oben angestellten Überlegungen klären im übrigen bereits implizit die Frage, inwiefern eine moderne linguistische Theorie wie die Interaktionstheorie auf lateinische Texte des Mittelalters appliziert werden darf. Denn diese Frage lässt sich zumindest für die Sprache der Mystik dadurch beantworten, dass gerade die Offenheit der mystischen Metapher diese Applikation erlaubt und sogar erzwingt, da mit dem klassischen rhetorischen Veranschaulichungsmodell die absolute mystische Metapher aufgrund ihrer Selbstnegation nicht mehr erfasst werden kann.

<sup>11</sup> Beierwaltes 1980, Spalte 289: "Der Aussage der Lichtmetaphysik am nächsten kommt der Sinn von Licht als einer >absoluten Metapher<. Diese lässt sich nicht in reine Begrifflichkeit auflösen; das durch sie Benannte ist begrifflich lediglich ausgrenzbar. Die Struktur der absoluten Metapher >Licht< ist selbst metaphysisch oder ontologisch: Das apriorische Sein des Lichts nämlich ist Grund dafür, dass das sinnenfällige Licht in der Sprache als Metapher für seinen eigenen metaphysischen Grund erscheinen kann. Die so verstandene absolute Metapher steht als einzig sachadäquate Aussage jenseits der Gleichung von übertragener und uneigentlicher Rede."



Die Struktur der mystischen Metapher ist demnach zunächst die der absoluten Metapher. Aufgrund der Dichotomie zwischen Transzendenz und weltlicher Immanenz ist es bei diesem Typ der absoluten, mystischen Metapher unvermeidlich, die sinnenhafte Welt in die mystische Sprache einzubringen, um einen Weg zu bahnen, der zurückgelassen werden kann.<sup>12</sup> Dieser Metapherotyp steht damit "jenseits der Gleichung von übertragener und eigentlicher Rede."<sup>13</sup> Er lässt sich "nicht ins Eigentliche, in die Logizität zurückholen."<sup>14</sup>

Nachdem Funktion und Struktur der mystischen Metapher paradigmatisch beschrieben sind, soll sich die Aufmerksamkeit dieses Beitrags nun einem besonderen Aspekt zuwenden, der — wie die Forschung gezeigt hat — entscheidend in die spezifische Struktur und Funktion der mystischen Metapher eingreifen kann. Die Rede ist vom Wechsel des sprachlichen Mediums, insbesondere dem Wechsel vom Lateinischen zur Volkssprache.

In der Germanistik hat in den letzten Jahren die wichtige Rolle, die dem sprachlichen Medium in der Analyse der mittelhochdeutschen mystischen Metapher zukommt, große Beachtung gefunden. Dies ist der Arbeit von Susanne Köbele zu verdanken, die einen Vergleich von volkssprachiger deutscher und lateinischer Metaphorik in mystischen Texten des 13. Jahrhunderts durchgeführt hat.<sup>15</sup> Die vorliegenden Untersuchungen verstehen sich als Fortsetzung der Köbel'schen Studie.

Köbele zeigt an ausgewählten Beispielen, dass die mittelhochdeutsche Metapher eine eigenständige, von der orthodoxen und institutionsnahen lateinischen Tradition inhaltlich gelöste Ausformung annehmen kann. Deren neue Aussage ist dabei in der stärker von der *unio mystica* her betrachteten Beziehung zwischen Gott und menschlicher Seele zu suchen. Die innovative, philosophisch-begriffliche Öffnung der Bildsprache spiegelt dabei auf eindringliche Weise jene entscheidenden Neuerungen wieder, die besonders in der dominikanischen Spekulation über die Beziehung zwischen Gott und Seele in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu registrieren sind. Im Mittelpunkt der Neuerungen steht der Übergang vom Modell der 'proportionalen Analogie' zu dem der 'attributiven Analogie'. Das attributive Analogiemodell, wel-

<sup>12</sup> Vgl. Haug 1995, S. 540. — Es sei hier darauf hingewiesen, dass 'mystische Sprache' in dieser Arbeit stets die kreatürliche, sinnlich wahrnehmbare Sprache meint, nicht die Sprache Gottes auf einer höheren Stufe des Seins. Letztere Auffassung von 'mystischer Sprache' findet sich indes z.B. bei Seppänen 1985, S. 109: "Erstens ist für Eckehart und zumindest für die dominikanische Mystik insgesamt die spezifisch mystische Sprache einfach die Sprache Gottes (oder eventuell die der >gotheit<). Ihr >inneres Wort< bzw. ihre auszudrückende >Bedeutung< ist die mit dem göttlichen Wesen identische, ungeteilte und allumfassende Idee oder Schau, da ja in Gott keine Teilung sein kann."

<sup>13</sup> Vgl. Anm. 11.

<sup>14</sup> Blumenberg <sup>2</sup>1996 ("Paradigmen"), S. 288.

<sup>15</sup> Köbele 1993. — Eine neuere Bibliographie, welche die allgemeine Erforschung der mittelhochdeutschen Metapher erfasst, findet sich in Egerding 1997.

ches u.a. Meister Eckharts Lehre prägt, basiert auf dem neuplatonischen Emanationssystem, das für Gott und Kreatur *ein* Sein annimmt. Dieses eine Sein ist verschieden verteilt, so dass Gott Sein *ist*, die Kreatur aber das (von Gott emanierende) Sein *hat*. Durch den mystischen Aufstieg kann das kreatürliche Sein aber zum Sein Gottes zurückkehren und wieder eins mit diesem werden. Da dies letztlich besagt, dass die Seele einen ungeschaffenen Teil enthält, gerät das attributive Analogiemodell — zumindest in seiner Anwendung auf die göttlich-menschliche Seins-Analogie — mit der katholischen Schöpfungslehre in Konflikt.<sup>16</sup> Diese findet in der proportionalen Analogie ihren Ausdruck. Das proportionale Analogiemodell, dessen Hauptvertreter Thomas von Aquin ist, geht traditionell von einer Statik individueller Seinsabsonderungen aus. Diese basiert auf den Lehren des Aristoteles und trennt das göttliche Sein vom kreatürlichen Sein. Eine substantielle Einigung wie bei der attributiven Analogie bleibt in diesem Modell ausgeschlossen.

Die Metaphorik sowohl der lateinischen als auch der mittelhochdeutschen Texte, die — im Zuge der erwähnten Neuerungen — seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in der dominikanischen Spekulation entstanden, sind nun vor dem Hintergrund der attributiven Analogie zu deuten. Während laut Köbele das durch die traditionelle Bildsprache festgelegte Latein jedoch — scheinbar dem Dogma entsprechend — zwischen dem göttlichen und menschlichen Sein *begrifflich* weiterhin unterscheidet, ist die philosophische Metaphorik der Volkssprache noch nicht entsprechend ausgebildet und greift daher von vornherein zu ein und demselben Ausdruck für das menschliche und das göttliche Sein. Es steht also in der deutschen Metaphorik für das menschliche und göttliche Sein ein vergleichsweise begrenztes Lexikon zur Verfügung. In der Lichtmetaphysik findet sich so z.B. im Lateinischen die Möglichkeit, zwischen *lux* (Ursprung des Lichts, Lichtquelle) und *lumen* (ausgestrahltes Licht, Lichtglanz) als Analoga zu differenzieren. Soll bei diesen Ausdrücken eine attributive Analogie gedacht werden, muss der Kontext dies jeweils ver-

<sup>16</sup> Vgl. zur attributiven Analogie auch Ernst Soudek, der in seiner Eckhart-Monographie Eckharts Seinslehre wie folgt erklärt (Soudek 1973, S. 36 f.): „Vom menschlichen Verstand erfassbar ist jedoch die Vorstellung, dass Gott, der die vorbildliche Ursache alles Geschaffenen ist, alle Dinge ihrem idealen Sein nach enthält, dass jeglicher Bestandteil der Welt im Worte Gottes präexistent ist ohne irgendwelche Art von Zusammensetzung. Der Sohn ist als göttliche Weisheit der Inbegriff der ganzen göttlichen Ideenwelt. Indem der Vater den Sohn aus sich zeugt, gebiert er auch seine ganze Ideenwelt aus sich heraus und, durch das Ineinanderfließen des Vaters und des Sohnes, in sich hinein. Da die Ideenwelt ungeschaffen und wesensgleich mit Gott ist, ist auch der Mensch als Idee ungeschaffen und verweilt als solche schon ewig in Gott. Diese Schlußfolgerung stellt einen wichtigen Übergangspunkt dar von der traditionellen scholastischen Theologie zu Meister Eckharts individueller mystischer Lehre.“ Siehe des weiteren S. 38 f.: „Bevor Gott die Welt erschuf, existierte der Mensch in ihm als Idee; durch den Schöpfungsakt ging er aus ihm heraus, kann aber in der mystischen Einigung zu ihm zurückkehren. Die unio muss also schlechthin das Ziel jeglichen menschlichen Strebens sein, denn durch die Schöpfung wurde der Mensch >>Gott-entbunden <<: er kann erst wieder völlige Glückseligkeit finden, wenn er in seinen Urquell zurückgekehrt ist.“

deutlichen.<sup>17</sup> Die mittelhochdeutsche Sprache indes bietet einzig den Begriff *lieht* an. Die somit erzeugte Äquivozität von göttlichem Licht und Seelen-Licht suggeriert die synchrone Einheit von göttlichem und menschlichem Sein. Durch diese mehrdeutige Aussage entsteht im Mittelhochdeutschen eine eigentümliche "dynamische Bildkonzeption, eine Metapher, die, statt punktuell zu identifizieren, bekannte Sinnzusammenhänge auflöst(e), eine > Sprengmetapher <, die, statt zu veranschaulichen, desorientiert(e)."<sup>18</sup>

Susanne Köbele legt nun an ausgewählten Beispielen dar, dass im Gegensatz zum Lateinischen im Mittelhochdeutschen eine innovative Sprengmetaphorik vorherrscht, die sich als identifikatorische absolute Metaphorik gestaltet.<sup>19</sup> Sie fasst die

<sup>17</sup> In der traditionellen Lichtphysik und -metaphysik vermittelt sich *lux* durch *lumen*, so dass *lux* die Lichtquelle, *lumen* aber das ausgestrahlte Licht bedeutet. Vgl. hierzu Lindberg 1987, besonders S. 239–242. Dass Eckhart diesen Unterschied ebenfalls wahrnimmt, zeigt folgendes Exzerpt: "*Lux in tenebris lucet, et tenebrae eam non comprehenderunt*. Verba ista supra tripliciter sunt exposita. Nunc autem advertendum est quod lux medium quidem illuminat, sed radices non mittit. propter quod totum medium lumen recipit immediate a corpore luminoso, non prius oriens quam occidens, nec occidens ab oriente, sed utrumque simul, et iterum utrumque immediate a corpore luminoso. Et ratio est, quia radicem non mittit in oriente nec in aliqua parte medii. Propter quod non haeret lux in medio nec fit heres luminis, nec corpus luminosum facit medium heredem suae actionis, quae est illuminare. Communicat quidem ipsi medio quasi mutuo et in transitu per modum passionis et transeuntis et fieri, ut sit et dicatur illuminatum, non autem communicat ipsi medio lumen suum per modum radicati et haerentis passibilis qualitatis, ut scilicet lux maneat et haereat et illuminet active, absente corpore luminoso." (LW III, S. 58, Z. 10 — S. 59, Z. 10). Erhellend wirkt auch folgende Stelle, in der Eckhart auch auf die Problematik fehlender Begriffstrennungen in der Bibel hinweist: "Secundo modo exponitur verbum praemissum de lumine sapientiae participatae, et videtur sic magis proprie accipiendum, tum quia de sapientia increata hoc dicere non esset quid magni, tum etiam quia deus magis lux est proprie quam lumen, Ioh. 1: 'lux in tenebris lucet'; et iterum: 'erat lux vera'. De Iohanne vero sequitur: 'non erat ille lux'. Lumen autem aliquid participatum significat, Eccli. 24: 'ego feci in caelis, ut oriretur lumen indeficiens'. Ecce habes duo: primo quidem quod lumen significat aliquid participatum, utpote factum; 'ego', inquit, 'feci'; secundo quod ipsum est 'indeficiens'. Et hoc est quod hic dicitur: *inextinguibile est lumen illius*. Ad hoc facit quod expositores philosophi dicunt intellectum agentem esse aliquid animae, eo quod ipsum vocat lumen, non lucem, in III De anima, quamvis non nunquam utrumque, lux scilicet et lumen, tam de increato quam de creatis dicatur in scriptura, Gen. 1: 'fiat lux'; Psalmus: 'in lumine tuo videbimus lumen'." (LW II, S. 426, Z. 6 — S. 427, Z. 6). — Ferner bieten Hans Blumenberg (Blumenberg 1957), Adelheid Bohnet-von der Thüsen (Bohnet-von der Thüsen 1972, S. 40–108) und Karin Elisabeth Becker (Becker 1994, S. 1–39) nützliche Zusammenfassungen zur Geschichte des Lichtbegriffs. In diesen Arbeiten wird auch deutlich, dass Feuer- und Lichtmetaphern erkenntnistheoretisch zusammenhängen.

<sup>18</sup> Köbele 1993, S. 9.

<sup>19</sup> Der Begriff 'identifikatorische Metapher' geht auf Köbele zurück, die sich dabei auf Dieter Bremer bezieht: "Der Begriff > identifikatorische Metapher < — mit ihm beziehe ich mich auf D. Bremer (Bremer 1980, S. 361 f.) — deutet die metaphorische Relation als Identitätsverhältnis, den metaphorischen Prozess als Identifizierung unterschiedlicher Seinsbereiche: >> Die Erkenntnis einer energetischen Identität von scheinbar grundverschiedenen Dingen bzw. Vorgängen innerhalb getrennter Bereiche lässt sich als eine Leistung der Metapher verstehen. Diese Leistung der Metapher ist in einer Tradition, die aus der Aristotelischen Rhetorik vorwiegend einen Schematismus schul-

Unterschiede zwischen lateinischer und volkssprachiger Metaphorik in folgender Formel zusammen: "Analogie als Seins- und Sprachprinzip im Lateinischen, dagegen Identität als Seins- und Sprachprinzip in der Volkssprache."<sup>20</sup> — Struktur und Funktion der mystischen Metapher können demnach zusammen mit dem sprachlichen Medium variieren.

Die mittellateinische Philologie sieht sich nun vor die Aufgabe gestellt, die Befunde Köbeles weiter zu verfolgen. Es gilt zu untersuchen, wie bzw. ob lateinische Autoren auf die sprachphilosophisch provokanten Neuerungen der mittelhochdeutschen Metaphorik reagierten. An einzelnen Bildfeldern muss überprüft werden, ob sich das Lateinische — zu einem historisch genau zu definierenden Zeitpunkt — nach volkssprachigem Muster der innovativen Sprengmetapher bedient haben könnte. Dazu sollen die polarisierten Befunde aus der Germanistik zunächst in einem ersten Schritt in den komplexeren Zusammenhang, den Köbele in ihrer Arbeit bewusst nicht mehr einbezieht, zurückgebunden werden.<sup>21</sup> Allein dieser erste Schritt ist das Anliegen des vorliegenden Beitrags.

Da die mystische Sprache ausgesprochen reich an Metaphern ist, sollen hier nur ausgewählte Bildfelder untersucht werden, um eine exemplarische Vergleichsbasis herzustellen. Für die Wahl der Licht- und Feuermetaphorik waren zwei Gründe entscheidend. Erstens sind Licht- und Feuermetaphern in der Mystik weit verbreitet, so dass von vornherein genügend Ausgangsmaterial gesichert war. Zweitens will die vorliegende Arbeit zeigen, ob es eine grundsätzliche Beeinflussung, d.h. eine grundsätzliche Öffnung der Bildsprache im Lateinischen nach dem Modell der Volks-

---

mäßiger Definition rezipiert hat, nicht zur Geltung gekommen. Es ist jedoch festzuhalten, dass mit der Beschreibung der metaphorischen Relation als eines ... Identitätsverhältnisses eine grundlegende Einsicht gewonnen ist: eine Einsicht, die sowohl dem historischen Ursprung der Metapher aus dem magischen Identitätsdenken gerecht wird als auch ihrer in der Sprache aufweisbaren Wirkung, wie sie sich im Vollzug der Identifikation von Vorgängen aus scheinbar getrennten Seinsbereichen darstellt. << (Köbele 1993, S. 55 f.).

<sup>20</sup> Ibid., S. 191.

<sup>21</sup> Wie Löser in seiner Rezension der Untersuchung Köbeles formuliert, setzt Köbele "zwar den >> Akzent auf die Differenz mehr als auf das Gemeinsame <<, denkt aber >> ein Miteinander der Sache nach stets mit <<." (Löser 1994, S. 364). Löser zitiert in seiner Beurteilung auch Tobins Eckhart-Studie, der "dem Latein eine Offenheit bescheinigt, die Köbele gerade für das Deutsche postuliert hat: >>The indefinite aspects of Latin are several times a basis for original interpretations<< (Tobin 1986, Kapitel II [The Nature of Language] und V [Master of Language])" (Löser 1994, S. 372). Obwohl Köbele zu Tobins Studie nicht Stellung bezieht, hebt Löser lobend hervor, dass Köbele um die Problematik ihrer Thesen weiß: "Überhaupt lässt sich vermuten, dass Köbeles Thesen (und das macht sie befruchtend) in der Eckhart-Forschung durchaus auch 'different' diskutiert werden dürften. Köbeles Arbeit zeichnet sich ja gerade dadurch aus, dass ihr das Problem bewusst ist: >>In einem zweiten Schritt, nicht mehr im Rahmen dieser Arbeit, müsste das, was getrennt wurde, wieder zusammengesehen und das, was insgesamt im allzu einfachen Kontrastverhältnis erscheint, erneut in einen komplexen Zusammenhang gestellt werden<<." (ibid.).

sprache gegeben hat. Wenn sich eine solche erweiterte Bildsprache im Lateinischen innerhalb der mystischen Literatur durchsetzen konnte, so sollte dies gerade an den gängigen Bildfeldern zu registrieren sein. Zudem hat die Licht- und Feuermetaphorik seit der Antike eine bemerkenswerte Wandlungsfähigkeit in den verschiedenen philosophischen Schulen bewiesen, so dass man von einer hinreichenden Flexibilität dieser Bildfelder ausgehen kann.

Es geht also um die Frage, ob die lateinische Sprache, deren sich Philosophie und Theologie seit vielen Jahrhunderten bedienten, im späten Mittelalter "terminologisch versiegelt" blieb oder ob die Bedeutungsspanne ihrer Bilder aufgrund volkssprachiger Einflüsse erweitert wurde.<sup>22</sup> Zur genaueren Beurteilung der Ergebnisse finden dabei neben der Metaphorik auch die anderen Ausdrucksweisen Berücksichtigung, welche die lateinische Sprache benutzt, um die (mögliche) Einheit in der Berührung Gottes und der menschlichen Seele zu verbalisieren.

Ansetzen sollen die folgenden Überlegungen an einem Fallbeispiel aus dem lateinischen Werk Meister Eckharts.<sup>23</sup> Die Wahl fällt zuerst auf diesen Autor, da Eckharts deutsche Predigten vielfältige Beispiele für die innovative Sprengmetaphorik enthalten.<sup>24</sup> Ferner eignet es sich für den hier angestrebten Vergleich besonders gut, zunächst das Bildmaterial eines zweisprachigen Autors zu analysieren.<sup>25</sup> Susanne Köbele hat an einigen ausgewählten Texten aus Eckharts zweisprachigem Werk ge-

<sup>22</sup> Vgl. Köbele 1993, S. 13: "Aber trotzdem ist, verglichen mit der Volkssprache, im Latein des 13. Jahrhunderts die Tradition (etwa die der Dogmatik, der Exegese, der Logik) übermächtig, ist die terminologische Versiegelung dieser Sprache außerordentlich stark ..."

<sup>23</sup> Zur kontroversen Frage, ob Meister Eckhart überhaupt als Mystiker bezeichnet werden darf, vgl. zum Beispiel Heinrich Stirnimanns Epilog zu Ders. / Imbach 1992, S. 282 f. — Oft kann man schon an den Untertiteln der verschiedenen Eckhart-Studien die divergierenden Auffassungen über Eckharts Standort ablesen. Während Ruh seine Eckhart-Monographie mit "Meister Eckhart. Theologe — Prediger — Mystiker" (Ruh <sup>2</sup>1989) betitelt, gibt Bernard McGinn seinem Eckhart-Band den Titel "Meister Eckhart: Teacher and Preacher" (McGinn 1986). Reiner Schürmann wiederum überschreibt seine Monographie "Meister Eckhart. Mystic and Philosopher" (Schürmann 1978). Seppänen dagegen spricht wiederholt vom "christlichen Dialektiker Eckhart" (Seppänen 1985, S. 102+108) und beruft sich dabei auf Lossky 1960, S. 205 ff. — Die Zuordnung Eckharts zur Mystik lässt sich innerhalb des thematischen Anliegens dieser Arbeit allerdings leicht damit rechtfertigen, dass die ausgewählten Texte eindeutig an Leitvorstellungen ausgerichtet sind, die die Zusammenhänge der *cognitio dei experimentalis* zum Thema haben. Es handelt sich dabei für die vorliegende Untersuchung primär um a) Eckharts Seinsspekulation mit dem steten Bezug auf die *unio*, b) um die in der Mystik vielfältig differenzierte und metaphysisch strukturierende Licht- und Feuermetaphorik, die in der Beschreibung des Ascensus der Seele eingesetzt wird, sowie c) um das jeweils durch diese Metaphorik entworfene Analogiemodell, das stets in Bezug auf die *unio* gedacht wird.

<sup>24</sup> Vgl. z.B. Köbele 1993, Kapitel 3.2.b. "*die gleichnuß alle zerbrechnen*: Sprengmetapher (Meister Eckhart)," S. 58–63.

<sup>25</sup> Meister Eckhart ist der erste in einer kurzen Reihe lateinischer Autoren aus dem 13.–15. Jahrhundert, die die Verfasserin dieses Beitrags in Bezug auf ihre mystische Metaphorik in ihrer Dissertation untersucht. Die vorliegenden Ausführungen sind entsprechend als *work in progress* zu betrachten.



zeigt, dass sich Eckharts Einsatz der Metaphorik in den beiden Sprachen spezifisch unterscheidet. Die bereits erwähnte Polarisierung ihrer Ergebnisse soll nun an einem neuen, bislang noch nicht berücksichtigten Textpaar relativiert werden.

### Die Parallelpredigten LV,4 und 17

Bei dem zu untersuchenden lateinischen Text handelt es sich um Eckharts Sermo LV,4 (LW IV, S. 458–465).<sup>26</sup> Er kann mit einer Parallelpredigt — Predigt 17 im deutschen Werk Eckharts (DW I, S. 281–293) — verglichen werden. Der Begriff 'Parallelpredigten' bezieht sich hier auf ein Textpaar, das aus einer deutschen und einer lateinischen Predigt besteht und das in der Auslegung jeweils desselben Bibelverses redaktionelle Verwandtschaften aufweist. Die Predigten 17 und LV,4 gelten als authentisch<sup>27</sup> und zeigen in der Disposition jeweils der ersten drei Hauptabschnitte kaum Abweichungen, so dass sie eine gute Grundlage für den Vergleich von Latein und Volkssprache bieten.

<sup>26</sup> Für die beiden Predigttexte werden im folgenden zugrundegelegt: *Meister Eckhart. Die deutschen und lateinischen Werke*, hg. im Auftrage der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Stuttgart 1936 ff. *Die deutschen Werke*, Band I (1958), hg. und übersetzt von Josef Quint; *Die lateinischen Werke*, Band IV (1956), hg. von Josef Koch u.a. — In der Analyse wird ferner aus LW I (1964), II (1954 ff.), III (1936 ff.) zitiert. Die verschiedenen Bände bestehen jeweils aus einer variierenden Anzahl von Einzelleistungen, die teilweise über mehrere Jahre hinweg publiziert wurden.

<sup>27</sup> Vgl. dazu Steer 1992, besonders S. 136–139. Vgl. ferner Josef Quint in den Vorbemerkungen zu Predigt 17 (DW I, S. 280): "Die Echtheit der Predigt ist gesichert durch die weitgehende Übereinstimmung der Disposition und des Wortlautes im ganzen wie im einzelnen mit dem Text des Sermo LV,4 auf den gleichen Schrifttext, weiterhin durch die enge inhaltliche Berührung mit den Ausführungen zur gleichen Schriftstelle Joh. 12,25 im Johanneskommentar, In Ioh. n. 528." — Die unterschiedliche Textsituation der konzepthaften lateinischen Predigt (vgl. zum Beispiel unten, Anm. 49) und der ausformulierten deutschen Predigt wirft für die hier angestrebte Untersuchung insofern keine wesentlichen Probleme auf, als die Bilder auch in der lateinischen Fassung in einem genügend umfangreichen Kontext verankert sind und bei stark verkürzten Formulierungen der weitere Kontext des gesamten lateinischen Werks Eckharts herangezogen wird. Vgl. zu diesem Problem auch Köbele 1993, S. 128 f.: "So ist also der bloße Entwurfcharakter, die fragmentarisch-skizzenhafte Form, wie sie dem Großteil der lateinischen Sermones eignet, bei einem Vergleich unbedingt zu berücksichtigen; der unterschiedliche Textstatus muss aber kein Einwand gegen das methodische Verfahren sein. Der lateinische Sermo hat etwa als Predigtvorlage, die er sein will, genügend metaphorisches >>Substrat<< bewahrt, so dass ein Vergleich durchführbar ist und sinnvoll bleibt. Für die Frage nach der Bildgestaltung ist freilich vorsichtiger zu argumentieren. Ohne Zweifel muss dem lateinischen Text in seinem fragmentarischen Status eine (dort nur am Rande realisierte) predigtspezifische Wirkungsästhetik mit zugerechnet werden. Gerade der lateinische Sermo wäre in diesem Sinne mit Karlheinz Stierle als >>Text ohne Situation<< ansprechbar (Stierle 1981, S. 543). Es tritt uns aber aus den wenigen ausgeführt überlieferten lateinischen Sermones repräsentativ ein Befund entgegen, der die vermutete Differenz [sc. zwischen lateinischer und mittelhochdeutscher Metaphorik — G. H.-C.] unmittelbar bestätigt."

Beide Predigten behandeln den Bibelvers Joh. 12.25: *Qui odit animam suam in hoc mundo, in aeternam vitam custodit eam*.<sup>28</sup> Eckhart deutet die zitierte Stelle anhand der Dichotomie zwischen der sinnlichen und der intelligiblen Welt, die eine Leitvorstellung seiner Lehre darstellt. Die Trennung dieser beiden Welten kommt in der Differenz zwischen der 'Seele in dieser Welt' und der Seelen-Essenz bzw. der im *divinum esse* mit Gott geeinten Seele zum Ausdruck. Dabei scheidet Eckhart ein zeitlich und räumlich verhaftetes *hic et nunc* von dem jenseits von Zeit und Raum befindlichen *tunc*.<sup>29</sup> Diese Dichotomie bleibt fortwährend impliziert. Folglich sind —

<sup>28</sup> LW IV, S. 458, Z. 3. Eckhart behandelt den Text dieser Perikope auch in seinem Johanneskommentar (*Expositio s. evangelii secundum Iohannem*, LW III, S. 459, Z. 6 bis S. 460, Z. 6), doch findet er dort nur knapp Berücksichtigung (12 Zeilen Auslegungstext) und wird nicht unter Hinzunahme von Licht- oder Feuermetaphern expliziert, weshalb hier nicht weiter auf diese Auslegung eingegangen wird. — Loris Sturlese weist darauf hin, dass Joh. 14.25 eine Sonderstellung in Eckharts Werk einnimmt: "Die Perikope Ioh. 14, 25 (>>Wer seine Seele in dieser Welt haßt ... <<) wird — so weit ich weiß —, nur dreimal im Gesamtwerk Eckharts erwähnt, nämlich an der entsprechenden Stelle des Johanneskommentars [...] und als Thema zweier Ansprachen: dt. Predigt 17 (DW I, S. 281–293) und lat. Sermo LV,4 (LW IV, S. 458–465). Der Thüringer Dominikaner hatte zu diesem Text offensichtlich ein gespaltenes Verhältnis: Die Perikope war ihm so wichtig, um sich dreimal auf eine ausführliche Auseinandersetzung mit ihr einzulassen; sie fand dennoch in keinem anderen Zusammenhang in Eckharts Werk eine exegetische Verwertung. Beides ist seltsam. Einerseits sind solche >>Doppelpredigten<< in Latein und Deutsch äußerst selten, andererseits zitierte Eckhart oft und gerne Parallelstellen aus der Bibel. Zum Vergleich: Im Register der Bibelzitate der ersten drei Bände der lateinischen Werke werden nicht weniger als 4000 Stellen angeführt. Von Ioh. 14, 25 über den Haß der Seele ist aber nie die Rede." (Sturlese 1998, S. 84). Sturlese gibt keine Gründe für diese Sonderstellung an, doch führt er im ersten Teil seiner Analyse aus, dass Eckhart sich mit seiner Interpretation des Johannesverses, besonders des Hasses gegen die traditionelle Auslegung gewendet habe: "Tatsache ist: In der von Eckhart vorgeschlagenen Form gelesen gewinnt das Gebot Jesu [sc. dass man seine Seele hassen soll — G. H.-C.] wieder eine Radikalität, die in der traditionellen Deutung verlorengegangen war. Thomas unterschied nämlich zwischen einem >>Hassen im Hinblick auf das irdische Glück<< (d.h. >>in dieser Welt<<) und einem >>Hassen im Hinblick auf das himmlische Glück<<. Die Seele sei nun im ersten Sinne zu hassen; man könnte genauer gesehen tatsächlich sagen, dieses >>Hassen<< sei in Wahrheit die wahre Form der Liebe. Denn — so lautet die Voraussetzung der thomistischen Exegese — die Seele ist jedenfalls ein höchster Wert an und für sich, und daher ist sie das Objekt der Liebe. Hassen und Lieben sind hier letztendlich das Ergebnis eines vernünftigen Kalküls. Indem Eckhart nun >>Seele<< im absoluten Sinne interpretiert, und sie von der Bestimmung >>in dieser Welt<< trennt, gewinnt der Satz den paradoxalen und bitteren Geschmack wieder, den die Tradition verwässert hatte. Eckhart akzeptiert den Haß gegenüber der Seele sozusagen uneingeschränkt. Man solle schlicht einfach die Seele hassen: Dies bedeutet, dass die traditionelle Kontextualisierung des Gebotes Jesu eine Art Schadensbegrenzung bewirken will, und den tieferen und wahren Sinn der Paradoxie erkennt, die hinter dem biblischen Text steckt." (ibid., S. 84). So hat die Brisanz seiner Neu-Auslegung Eckhart eventuell zur Vorsicht angehalten, den Vers öfters zu zitieren und somit zu riskieren, dass sich die Aufmerksamkeit sogleich auf die kontrovers ausgelegte Perikope gerichtet hätte.

<sup>29</sup> Vgl. LW IV, S. 464, Z. 7 f.: *Mundus, qui est sub hic et nunc, cadens sub sensu, parvus est*. Ferner S. 465, Z. 12 f.: *Sicut enim modo in omnibus amat deum, sic tunc in omnibus vivit deo*. (Subjekt zu *amat* und *vivit* ist *anima*).

als Leitvorstellungen — einerseits die Spannung zwischen dem körperhaften und dem rein geistigen Bereich und andererseits das Streben nach ihrer Überwindung durch den mystischen Ascensus als steter Hintergrund mitzudenken, vor dem sich die einzelnen Feuer- und Lichtmetaphern entfalten.

Die Auslegungen von Sermo LV,4 sind in vier Hauptabschnitte gegliedert, welche eine der Wortfolge des Leitzitats entsprechende, philosophisch-theologische Begriffsklärung von *anima, suam, in hoc mundo* und *in aeternam vitam custodit eam* bieten. Die deutsche Predigt verfährt parallel zur lateinischen, wobei sie jedoch den vierten Hauptabschnitt zu *in aeternam vitam custodit eam* nicht ausführt und stattdessen nochmals auf die *sêle* näher eingeht (*Noch ein wörtelîn von der sêle und denne niht mêr: etc.*).<sup>30</sup> Diese *divisio* entspricht einem in der scholastischen Exegese angewandten Standardverfahren, das Eckhart selbst als *litteram punctare* bezeichnet.<sup>31</sup> Darin entfernt sich die Auslegung nahezu völlig vom Kontext des Bibelwortes und geht von isolierten Wörtern bzw. Wortblöcken immer wieder auf die für den Kommentator jeweils zentralen Themen zu. Für Eckhart sind diese zentralen Themen: 1.) die Analogie zwischen dem Urbild Gott und der Seele, die sein Abbild ist, und 2.) die Vereinigung von Gott und Seele. Zur Vernetzung der Abschnitte werden beim *litteram punctare* folglich keine Strukturangaben gemacht. Einer Binnendifferenzierung dient lediglich die sukzessive Auslegung des Leitzitats.

Mit Rücksicht auf den Kontext der Metaphern sollen die Predigten nun nach der Ordnung des fortlaufenden Textes behandelt werden. Die verschiedenen Schichten des Licht- und Feuerbegriffs sollen somit innerhalb des jeweiligen Argumentationsgangs deutlich werden und in diesem verankert bleiben. Auf diesem Wege lassen sich die einzelnen Bilder in ihrem komplexen Zusammenhang erkennen und bezüglich ihrer Eigenart im sprachlich verschiedenen Medium umfassend bewerten. Der Schwerpunkt liegt auf der Analyse des lateinischen Textes, neben den v.a. an den für die Lichtmetaphorik wichtigen Stellen der deutsche Paralleltext gehalten werden soll.

Anknüpfen sollen die folgenden Betrachtungen an einen Aufsatz von Walter Haug „Zur Grundlegung einer Theorie des mystischen Sprechens“.<sup>32</sup> Darin schlägt Haug drei Bezugspunkte für die Untersuchung mystischer Sprache vor. Obwohl diese Bezugspunkte nur im Rahmen der Germanistik genauer betrachtet werden,

<sup>30</sup> DW I, S. 291, Z. 7.

<sup>31</sup> *Sermones et lectiones super Ecclesiastici capitulum vicesimum quartum* (23–31), LW II, S. 247, Z. 11. Vgl. hierzu Ruh <sup>2</sup>1989, S. 70, sowie Löser 1998, S. 128.

<sup>32</sup> S. Anm. 5. — Im folgenden werden lediglich drei Kategorien aus dem Haug'schen Beitrag aufgegriffen, ohne jedoch auf die problematischen Thesen einzugehen, die Haugs Metaphernverständnis und seine Kritik an Josef Quints instrumenteller Sprachauffassung betreffen. Haug hat die Einwände der Forschung angenommen und in einem weiteren Aufsatz „Überlegungen zur Revision meiner >Grundlegung einer Theorie des mystischen Sprechens<“ (Haug 1995, S. 545–549) verwertet.

können sie ohne Schwierigkeiten auch auf lateinische Texte angewendet werden, da sie rein inhaltlich orientiert sind.

Die drei Bezugspunkte lauten: "1. im Hinblick auf den Bereich oder die Bereiche, auf dem bzw. denen der einzelne in das Gespräch [sc. das universale Gespräch zwischen Gott, Welt und Ich — G. H.-C.] eintritt: das Verhältnis von Leitsystem und Totalität; 2. im Hinblick auf den Ablauf der Bewegung: das Verhältnis zwischen Ähnlichkeit und Differenz, und 3. im Hinblick auf den Punkt, an dem das Gespräch aufgenommen und von dem aus es vermittelt wird: das Verhältnis zwischen Gesprächsposition und *Unio*."<sup>33</sup>

Mystische Sprache als Gespräch zwischen Gott, Welt und Ich aufzufassen, scheint auch für vornehmlich intellektuelle Betrachtungen zur Mystik, wie sie z.B. Meister Eckhart anstellt, probat. Haugs dritter Bezugspunkt "Gesprächsposition und *Unio*" liefert dabei ein vorzügliches Kriterium für die komplexe Erfassung mystischer Metaphorik. Es beschreibt die argumentatorische Verlaufsform anhand der verschiedenen Positionen, die die göttlich-menschliche Analogie im Ascensus der Seele zu Gott durchschreitet. Eine Metapher wird also jeweils von der aktuellen Gesprächsposition aus — z.B. von der 'Körperverhaftung der Seele' oder von der 'Gleichheit von Seele und Gott' aus — bestimmt.

Die zwei anderen Haug'schen Bezugspunkte werden bereits von dem Aspekt "Gesprächsposition und *Unio*" abgedeckt. Sie stellen jeweils dessen Konkretion bzw. Abstraktion dar. Da ein "Leitsystem" den Wirklichkeitsbereich meint, der für die Besetzung der Bildspenderseite ausgewählt worden ist und der jeweils in seiner Relation zur Gesamtheit der transzendenten Welt den Weg zum Ursprung weist, gibt es der Gesprächsposition konkret Ausdruck. Es wird so zum genauen Index für den jeweiligen Ort der Seele im mystischen Ascensus. Auf der abstrakten Ebene wiederum markiert die Gesprächsposition automatisch den jeweiligen ontologischen Spannungsgrad, der sich in Bezug auf den grundlegenden Aspekt der "Ähnlichkeit und Differenz" ergibt. Die Gesprächsposition findet also m.a.W. im Leitsystem ihre Konkretion und erscheint gleichzeitig als Abstraktion auf der Ebene der "Ähnlichkeit und Differenz." Was Haugs Ausführungen folglich nicht verdeutlichen, ist die Tatsache, dass die drei Bezugspunkte nicht nebeneinander gestellt zu verstehen sind, sondern auf unterschiedlichen Abstraktionsebenen letztlich dieselbe Aussage treffen.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Ibid., S. 538.

<sup>34</sup> Haug versäumt es z.B., in den einleitenden Bemerkungen zu den drei Bezugspunkten klar zu strukturieren: "In diese Gott, Welt und Ich umfassende Kommunikationsbewegung kann der einzelne Mystiker jedoch auf unterschiedlichen Ebenen, auf unterschiedliche Weise und an unterschiedlichen Punkten eintreten, das Gespräch aufnehmen, fortführen und weitergeben." (Haug 1995, S. 538). Obwohl die drei Kurzanalysen, die Haug zu Eckhart, Tauler und Seuse folgen lässt, zeigen, dass eine Strukturierung der vorgeschlagenen Bezugspunkte sich geradezu von selbst ergibt (vgl. ibid., S. 542–544), bringt auch der Schluß des Aufsatzes diesbezüglich nicht die erforderliche Klarheit: "Diese drei Kurzanalysen sollten nichts weiter als methodisch folgendes demonstrieren: einerseits,

In der Analyse der Predigten sollen sich die Haug'schen Bezugspunkte in folgender Form wiederfinden: Die "Gesprächsposition und *Unio*" steht im Mittelpunkt. Um die Gesprächsposition näher zu bestimmen, wird im jeweiligen Bild das Verhältnis von Totalität und 'Leitvorstellung' — ein Begriff, der im folgenden Haugs problematische Wortschöpfung "Leitsystem" ersetzen soll<sup>35</sup> — herausgear-

dass die herausgestellten Kategorien nicht schematisch zu handhaben sind, dass sie vielmehr als flexibler Raster aufgefasst werden müssen, der in einem hochkomplexen Strukturgebilde von Position zu Position immer wieder andere Ansätze, Akzentuierungen und entsprechend veränderte Bezugsfelder sichtbar werden lässt. Auf der anderen Seite eröffnet dieser Raster doch soweit eine übergreifende Perspektive, dass sich mit seiner Hilfe wohl eine Geschichte der Mystik als immer neue Verwandlung eines einem ganz bestimmten Strukturmodell verpflichteten Konzepts schreiben ließe, wobei jeweils die Problematik jeder Lösung ebenso zum Bild gehören müsste wie diese selbst: denn es war immer wieder die Problematik einer Position, die zum Gegenversuch auf der nächsten Stufe drängte." (ibid., S. 544).

- <sup>35</sup> Aus dem Haug'schen Begriff "Leitsystem" lassen sich zunächst zwei Funktionen ableiten: zum einen wird der jeweils angesprochene Wirklichkeitsbereich wiederholt genannt und übernimmt die Aufgabe eines Motivs, zum anderen indiziert er die Erkenntnisleitung auf die Totalität hin. Die 'leitende' Aussage des Kompositum ist somit unmissverständlich. Die Aufnahme des Terminus "System" wirft jedoch besonders in Bezug auf Eckharts Schriften zwei Probleme auf: 1.) Haug nennt für Eckhart gleich mehrere Leitsysteme: "Eckhart arbeitet nicht mit einem einzelnen semantischen Leitsystem, er spielt vielmehr eine Mehrzahl von Systemen souverän ineinander: Seinspekulation, Erkenntnisprozess, Licht und Dunkel, Verhältnisse und Bewegungen in Raum und Zeit, Tod und Geburt usw." (Haug 1995, S. 542). Hier parallelisiert Haug "Systeme," die sich in ihrer Komplexität und ihrer Verwendung im Text grundlegend unterscheiden und deshalb nicht gleichgeordnet werden dürfen; so sind der abstrakte Begriff "Erkenntnisprozess" und der konkrete Gegensatz "Licht und Dunkel" verschiedenen Ebenen zuzuordnen. 2.) Zwar drückt der philosophische Terminus *technicus* "System" die komplexe Struktur eines Gedankens bzw. einer Lehre wie z.B. der Lichtmetaphysik aus, doch suggeriert er im Kompositum "Leitsystem" gleichzeitig, dass dem Denken eines Autors mehrere zu unterscheidende Systeme zugrundeliegen können, derer er sich in einer Weise bedient, die jeweils das ganze System in das eigene Denken mit einbringt. Genau dies aber glaubt Haug bei Eckhart zu erkennen; dem eben Zitierten fügt er unmittelbar anschließend hinzu: "Die gegenseitige Verwandlung wird zu einer Funktion der Modellbewegung: nicht nur wird jedes System an seine Grenzen geführt, sondern Eckhart setzt sich immer wieder von einem System ins andere ab." (ibid.). Diese Vorstellung ist irreführend v.a. in Bezug auf Eckhart, dessen Werk zwar ein ausgesprochen komplexes, teilweise offenes philosophisches Denksystem erkennen lässt, das aber dennoch eine Einheit, d.h. ein einheitliches System bildet, das selbstverständlich vielschichtig ist. — Im Gegensatz dazu bezieht sich der Begriff 'Leitvorstellung' zwar auf philosophische und theologische Systeme, die in der Regel mehr als eine Leitvorstellung umfassen. Mit ihm wird jedoch nicht notwendigerweise das gesamte System virulent. Dass 'Leitvorstellung' hier der passendere Terminus ist, zeigt sich v.a. an der Möglichkeit, eine Leitvorstellung aus ihrem ursprünglichen System zu lösen und in ein neues einzubauen. Wenn daher z.B. göttliches Licht oder Seelenlicht bei Eckhart im Argumentationsgang erscheint, so ist dies als eine Leitvorstellung zu bezeichnen, die zwar dem traditionellen System der Lichtmetaphysik entstammt, die aber im philosophischen System Eckharts eine Umdeutung erfährt. Der paradigmatische Wechsel einer Leitvorstellung von dem einen in ein anderes System kann dabei zur Erweiterung oder Umdeutung des ursprünglichen Systems führen. Der Begriff 'Leitvorstellung', der letztlich eine Vorstellung bezeichnet, die einem Denksystem Ausdruck verleiht und auf dessen Verständnis hinleitet, ist daher ganz besonders in Bezug auf Eckharts Lehre vorzuziehen. Vgl. im



beitet. Die Frage von Ähnlichkeit und Differenz wird dabei auf der übergeordneten Ebene automatisch mit angesprochen und unter deutlichem Verweis auf die jeweilige Analogie-Aussage beantwortet.

### Sermo LV,4: *anima*

Zu Beginn der Predigt legt Eckhart den Begriff *anima* aus. Dieser erste Hauptabschnitt wird durch die Ausführung zweier Gründe, weshalb man die *anima* hassen solle, gegliedert.<sup>36</sup>

(1.) In der Ausführung des ersten Grundes thematisiert Eckhart die klare Unterscheidung zwischen der Seinsstufe, die dem Körperlich-Sinnlichen verhaftet und im Begriff *anima* impliziert ist, und der vom Körperlich-Sinnlichen befreiten Hypostase der Seele (*secundum Avicennam [anima] non est nomen essentiae in se*).<sup>37</sup> Dabei verweist Eckhart auf die Schwierigkeit, die Seelen-Essenz, die eben nicht mit *anima* gleichzusetzen ist, begrifflich zu erfassen: *Unde propter absentiam suae puritatis et simplicitatis et abstractionis, quam nondum habet necdum atti<n>git necdum ipsi est nominabilis, causam habet odii et gemitus, ...*<sup>38</sup> Das Schlüsselwort *nondum / necdum*,<sup>39</sup>

übrigen auch die Wortwahl z.B. bei Hans Blumenberg: "Philo erliegt in seiner Genesisallegorese *De opificio mundi* fast ganz seiner >>Leitvorstellung << vom Licht." (Blumenberg 1957, S. 439).

<sup>36</sup> Es finden sich in Predigt LV,4 außerhalb der Licht- und Feuermetaphorik noch weitere Metaphern. Auf diese wird — darauf weist die Einleitung dieses Beitrags bereits hin — nur eingegangen, wenn sie für die Interpretation der Licht- und Feuermetaphern relevant sind (vgl. die Metaphern vom Körper als Kerker LW IV, S. 459, Z. 4, Z. 6, von der Seelen-Essenz als Zahl S. 458, Z. 12 [als Zitat], oder die Metapher des Schmeckens S. 459, Z. 11 bis S. 460, Z. 1). An bestimmten Stellen kommt es zu Metaphern-Häufungen. Die Untersuchung solcher metaphorischer Cluster und der jeweiligen Kombinationen der Metaphern innerhalb eines Arguments stellt eine interessante Aufgabe dar, die hier nicht weiter verfolgt werden kann. — Des weiteren finden sich auch Vergleiche, die lediglich kontextuell in den gesteckten Untersuchungsrahmen fallen und daher z.T. nur knapp, z.T. gar nicht behandelt werden (z.B. der Vergleich von den Funken im Röhricht S. 459, Z. 8 [als Zitat], vom Bild im Silber oder Gold und in der Kohle S. 460, Z. 7, von der Sonnengeschwärzten S. 464, Z. 3 f. [als Zitat], oder von den vom Feuer verzehrten Holzscheiten S. 465, Z. 9).

<sup>37</sup> LW IV, S. 458, Z. 5. — Eckhart zitiert Avicenna oft und z.T. ausführlich. Hier stellt sich die grundsätzliche Frage, inwiefern solche Fremdzitate im Text bei der Metaphernanalyse berücksichtigt werden sollen. Sie lässt sich damit beantworten, dass die Zitate immer dann enger in die Interpretation einzubeziehen sind, wenn sie argumentativ genutzt werden und folglich nicht nur einen zusätzlich illustrierenden oder beispielhaften Charakter besitzen. Es darf bei solchen Zitaten eine stärkere Identifikation zwischen Autor und Zitat angenommen werden als bei einem Zitat, das als Bestätigung von bereits Expliziertem durch *auctoritates* eingesetzt wird.

<sup>38</sup> LW IV, S. 458, Z. 6–8. Bei derartigen Aussagen zur Ineffabilität ist zu berücksichtigen, dass Eckhart die menschliche Sprache in Differenz zur Sprache Gottes auffasst. Vgl. LW I, S. 191, Z. 12–16: "sicut ea quae non simul nec semel fiunt a nobis, puta fundamentum, paries et tectum, simul

das darauf hindeutet, dass die Seele in der Zukunft gleichsam von dem 'Un-Wesentlichen' ablassen wird, markiert eine zeitliche Distanz zwischen *anima* in ihrer Körperverhaftung und *animae essentia*, die die reine *essentia in se* bezeichnet. Es wird ein Weg bzw. Aufstieg der *anima* zu ihrer reinen *essentia* hin suggeriert. Dieser Weg, der traditionell mit der *via purgativa* beginnt, wird durch die Begriffe *odium* und *gemitus*<sup>40</sup> und somit durch die Unzufriedenheit mit der *anima*, die die Verhaftung am Körperlichen konnotiert, bereits vorgezeichnet (*propter absentiam suae puritatis et simplicitatis et abstractionis*). Die hier erzeugte Spannung, die durch die "eschatologische Verzögerung" im Aufstieg erzeugt wird,<sup>41</sup> betont die Differenz zwischen *anima* einerseits und ihrer Lauterkeit, Einfaltigkeit und Stofflosigkeit in der *essentia* andererseits.<sup>42</sup> Immerhin versteht Eckhart die beschriebenen Eigenschaften, die der *anima* fehlen, mit dem Possessivpronomen *sua* (*propter absentiam suae puritatis*). Er impliziert damit, dass *puritas*, *simplicitas* und *abstractio* der *anima* zwar schon in gewisser Weise, nämlich als mögliche, eignen, jedoch erst und nur auf einer anderen Stufe, eben wenn sie sich ganz vom Kreatürlichen abgewendet hat und deshalb gar nicht mehr als *anima* zu bezeichnen ist.<sup>43</sup> Jene reine Wesenheit liegt noch so fern,

---

uno dicuntur nomine, puta domus, sic e converso, quae deus simul facit, non possunt simul a nobis dici, tum quia dei dicere est suum facere — secus in nobis — tum quia dei dicere est causa totius sui operis et omnium partium — secus in nobis." — Vgl. ferner Seppänen 1985, S. 112: "Gott und der gottvereinten Seele steht Sprache zu, aber deren Eigenschaften müssen denjenigen der geschöpflichen Sprache diametral entgegengesetzt sein. Man kann von diesen Eigenschaften nämlich nur durch die *via negationis* sprechen, d.h. sie sind keine Eigenschaften der menschlichen Sprache. Das bedeutet, wir wissen lediglich, dass in Gott und der mystisch erhobenen Seele Sprache ist, aber nicht, wie sie ist (außer rein negativ). Sie kann jedenfalls in einem nur analogen Sinne Sprache sein. Dieser Grunderkenntnis entspringen die Termini Eckharts für die spezifisch mystische Sprache. Sie haben daher durchweg eine dialektisch-antithetische Form, z.B. *verbum sine verbo*, *verbum ... super omne verbum* (LW I 239)." — Zum Verständnis von 'mystischer Sprache' bei Seppänen, das sich von der Auffassung von 'mystischer Sprache' in dem vorliegenden Beitrag unterscheidet, vgl. Anm. 12.

<sup>39</sup> LW IV, S. 458, Z. 7.

<sup>40</sup> LW IV, S. 458, Z. 8.

<sup>41</sup> Die Formulierung "eschatologische Verzögerung" ist der Studie Köbeles entliehen (Köbele 1993, z.B. S. 140 und S. 157).

<sup>42</sup> Zum Dreiklang *puritas* — *simplicitas* — *abstractio* vgl. Köbele, die in ihrer Analyse der deutschen Predigt 21 darauf hinweist, dass die enge Korrespondenz von Abgeschiedenheit — Lauterkeit — Einheit signifikant ist für Eckharts volkssprachige Predigten; als Beispiel führt sie DW V, S. 412, Z. 4 ff. an: "Wan daz got ist got, daz hât er von sîner unbeweglichen abegescheidenheit, un von der abegescheidenheit hât er sîne lûterkeit und sîne einvalticheit [...]" (Köbele 1993, S. 133, Anm. 346).

<sup>43</sup> Dieses *sua* ist somit einer höheren ontologischen Stufe zuzuordnen als das *suam* aus dem Leitzitat der Predigt. *suae abstractionis* ... verweist auf ein Begehrenswertes (s.o. *odium* und *gemitus*), was noch nicht erreicht ist. Als ein Erreichbares und Zukünftiges gehört es, wie oben bereits erläutert, der *anima* jedoch durchaus schon an. *suam* im Leitzitat hingegen kennzeichnet eine gegenwärtige, von Vielfalt geprägte Seinsstufe, etwas Eigentümliches und Individuiertes, das zurückgelassen werden soll.

dass sie von der *anima* überhaupt noch nicht berührt wird (... *quam nondum habet necdum atti<n>git*).<sup>44</sup> Hier wird also eine Gesprächsposition eingenommen, die die Unterscheidung zwischen *anima* und *animae essentia* betont. Dabei zielt die Gesprächsperspektive von der Warte der *anima* auf die zeitlich noch entfernte, eschatologisch verzögerte *unio* hin.

Es tritt noch eine zweite Relation in diesem ersten Teil der Auslegung von *anima* in Erscheinung: die Relation zwischen Seelen-Essenz und Gott. Deren Verhältnis etabliert Eckhart über eine Bild-Abbild-Analogie. Darin ist die Essenz ein Bild Gottes und dadurch Gott ähnlich gemacht: *Ubi enim est imago, expressa similitudo ... per hoc [sc. nec aliquod nomen facile est invenire] similis effecta [sc. essentia] deo*.<sup>45</sup> Um die Aussage zum Bildhaften und zur Ähnlichkeit zu klären, soll Sermo XLIX,2 herangezogen werden, der in der Auslegung von Matth. 22,20 (*Cuius est imago haec?*) Eckharts Bildprogramm expliziert:

Nota: imago primo est similis, Ioh. 3: 'similes ei erimus'. Est autem similis deo, qui nullo creato assimilatur. Hic est, qui omnia reliquit, qui transfiguratur in monte cum Christo. Dei enim proprium est non habere simile sive similitudinem. Secundo debet esse similis in natura et specie, quin immo, quantum est possibile, in individuo et nullo <alio>, ut in ipsa cognoscatur is cuius est. Ad hoc enim et propter hoc formatur. Hinc tertio secundum Augustinum aequalitas est de perfectione imaginis. Quarto, quod sit expressa et effluxa ab ipso cuius est. Quinto, quod omne alienum sive aliud est extra rationem imaginis, puta lapis, color et omnia huiusmodi. Propter hoc secundum Aristotelem contra Platonem cognoscitur res per sui speciem, non per ideam.

Ex hoc quinto et secundo iam dicto supra: imago cum illo cuius est non ponit in numerum nec sunt duae substantiae, sed est unum in altero, 'et ego in patre, et pater in me'. Rursus, iustus dependet a iustitia formali dependentia, non quasi ab extraneo sive ab alio extra se, alio a se, alieno sibi. Et haec est sexta proprietas imaginis. Septimo, consequenter oportet quod in

<sup>44</sup> LW IV, S. 458, Z. 6 f. — Zum Begriff "Wesenheit" vgl. Seppänen 1985, S. 109 f.: "Wenn christliche Philosophen von den geschaffenen Wesenheiten sprechen, so hat es zutiefst den Sinn, eine Grundbedingung der Möglichkeit alles geschaffenen Seins und Erkennens aufzuzeigen. Diese ist nämlich ausschließlich dadurch möglich, dass das Sein, das als solches nicht verwirklichte, ungeteilte und daher unerkennbare bloße Möglichkeit ist, in Einzelheiten, d.h. in einzelne Wesenheiten, eingeteilt wird: >>Das Sein wird aufgefasst als eine in sich unbegrenzte Natur, die sich in Wesenheiten entfaltet. Jedes Ding hat seine Wesenheit, die seinen Anteil am Sein bestimmt ... Die Einheit besteht also für jede dieser Arten des Seins darin, dass sie sie selbst ist: dass sie in sich selbst geschlossen und ... von allem andern abgeschlossen ist ... nichts ist absolut Vielheit: sonst könnte man nicht mehr von ihr sprechen, denn von ihr sprechen heißt ja, sie als Einheit begreifen; das "Eine" allein ist erkennbar. << (Sertillanges <sup>2</sup>1954, S. 46)."

<sup>45</sup> LW IV, S. 458, Z. 8 f.; LW IV, S. 458, Z. 10 f.

sola intellectuali natura sit imago, ubi redit idem super se "reditione completa" et pariens cum parto sive prole est unum idem in se altero et se alterum invenit in se altero. Octavo nota quod ad hoc, quod imago vere repraesentet imaginatum, requiritur quod nihil desit eorum, quae sunt in ipso imaginato, et quod nihil ibi assit vel insit eorum, quae sunt in quolibet altero. Nihil ergo desit eorum, quae sunt in deo, nihil assit eorum, quae sunt in creato aliquo.<sup>46</sup>

Überträgt man dieses neuplatonisch durchfärbte Bilddenken auf den Satz "*Ubi enim est imago, expressa similitudo.*" in Predigt LV,4, also auf Gott als *imaginatum* und auf die Seelen-Essenz als *imago*, so ist hier eine Gleichheit zwischen Urbild und Abbild der Möglichkeit nach zu verstehen. Denn beide Seiten sind im einen Sein verbunden (cf. Sermo XLIX, 2: *imago cum illo cuius est non ponit in numerum nec sunt duae substantiae, sed est unum in altero*). Eckhart impliziert folglich in Predigt LV,4 das attributive Analogiemodell. Das eine Sein, das Gott und dem Menschen zugesprochen wird, unterscheidet sich nur durch die Attribuierung mit jeweils spezifischen kreatürlichen Eigenschaften und verbindet sich nach Ablegen der unterscheidenden Attribute schließlich wieder in der *unio mystica*, die sich in der Erkenntnis Gottes vollzieht (cf. Sermo XLIX,2: *oportet quod in sola intellectuali natura sit imago, ubi redit idem super se "reditione completa" et pariens cum parto sive prole est unum idem in se altero et se alterum invenit in se altero*). Dieses neuplatonische Modell ist der zu Eckharts Zeit traditionellen, durch das Laterankonzil von 1215 schriftlich festgesetzten

<sup>46</sup> LW IV, S. 424, Z. 1 bis S. 425, Z. 12. — Die deutsche Übersetzung nach Benz / Decker / Koch (ibid.) lautet: "Wessen ist das Bild? — Bemerke: ein Bild ist erstens ähnlich: 'wir werden ihm ähnlich sein' (1. Joh. 3,2). Gott ist aber ähnlich, wer sich keinem Geschöpf angleicht, und das ist der, der alles verlassen hat und mit Christus auf dem Berg verklärt wird (vgl. Matth. 19,27; 17,2). Denn Gott ist es eigen, nicht seinesgleichen zu haben. Zweitens soll (das Bild) der Natur und der Art nach, ja sogar, soweit wie möglich, den Einzelheiten nach ähnlich sein; (es darf aber) nur darin (ähnlich sein), damit der erkennbar ist, dessen Bild es ist. Das ist ja der Sinn und der Zweck der Abbildung. Daher gehört drittens nach Augustin die Gleichheit zur Vollkommenheit des Bildes. Viertens (gehört dazu), dass es Ausdruck und Ausfluß dessen ist, dessen Bild es ist. Fünftens, alles andere, ihm Fremde, gehört nicht zum Wesen des Bildes, etwa der Stein, die Farbe usw. Deswegen, so lehrt Aristoteles im Gegensatz zu Plato, wird ein Ding durch sein Abbild (in der Seele), nicht durch eine Idee erkannt. — Aus diesem fünften und dem vorher genannten zweiten Merkmal ergibt sich nun: das Bild lässt sich mit dem, dessen Bild es ist, nicht zusammenzählen, als ob es zwei Substanzen wären, vielmehr ist das eine im andern: 'ich bin im Vater, und der Vater ist in mir' (Joh. 14,10.11). Ferner, der Gerechte hängt von der Gerechtigkeit als seiner Formursache ab, nicht wie von etwas Äußerem oder andern außer ihm oder etwas von ihm Verschiedenem und ihm Fremdem. Das ist die sechste Eigentümlichkeit des Bildes. Siebtens folgt notwendig, dass das Bild allein in der geistbegabten Natur ist, wo dasselbe sich zu sich selbst > > in vollendeter Rückwendung << zurückwendet und wo der Zeugende mit dem Gezeugten oder dem Sprößling ein und dasselbe in seinem andern Selbst ist und sich als andern in seinem andern Selbst findet. Bemerke achtens: zu einer wahren Darstellung des Abgebildeten ist erforderlich, dass im Bild nichts von dem fehlt, was im Abgebildeten ist, und dass nichts an oder in ihm ist, was in irgendeinem andern ist. (Dem Bild Gottes) darf also nichts von dem fehlen, was in Gott ist, noch darf etwas an ihm sein, was in einem Geschaffenen ist."

‘unähnlichen Ähnlichkeit’ zwischen Gott und Seele diametral entgegengesetzt. Diese ‘unähnliche Ähnlichkeit’ fordert bei einer noch so großen Ähnlichkeit zwischen Urbild und Abbild eine stets noch größere Unähnlichkeit — eine Vorstellung, die dem proportionalen Analogiemodell mit seiner Trennung zwischen göttlichem, absolutem Sein und menschlichem, geschaffenem Sein zugrunde liegt.<sup>47</sup>

Folgendes ist nun bemerkenswert: in der bildhaften Ähnlichkeit *impliziert* Eckhart lediglich die mögliche Gleichheit zwischen Seelen-Essenz und Gott bezüglich des Seins. Was die Aussage “*Ubi enim est imago, expressa similitudo.*” betrifft, so lassen sich zunächst zum Bildprogramm und somit auch zur attributiven Analogie keine definitiven Aussagen machen. Der unmittelbare Kontext schweigt. So bleibt auch die sich anschließende, sprachphilosophische Betrachtung zur Schwierigkeit bzw. Unmöglichkeit, die Seelen-Essenz bzw. Gott adäquat zu benennen, respektive der attributiven Analogie zurückhaltend: *Unde nec nomen spiritus nec aliquod nomen facile est invenire, quod ipsam essentiam dicat, per hoc similis effecta deo, qui est innominabilis.*<sup>48</sup> Zu beachten ist dabei der Unterschied zwischen der Formulierung *nec aliquod nomen facile est invenire* bezüglich der Seelen-Essenz und dem Relativsatz *qui est innominabilis* in Bezug auf Gott. Auf diese Weise hebt Eckhart die Gott lediglich ähnliche, analoge Eigenschaft der *essentia* als Bild Gottes hervor, so dass die Gesprächsposition von der Warte der *essentia* aus die Differenz unterstreicht. Die mögliche Gleichheit zwischen beiden Seiten wird sprachlich also nicht erkennbar. Es bleibt sogar offen, ob hier überhaupt an das attributive Analogiemodell zu denken ist. Nur der weitere Kontext des lateinischen Werks Eckharts präzisiert das zugrundeliegende Modell. — Es wird noch deutlich werden, dass die deutsche Predigt bei denselben Feststellungen in ihrer Ausdrucksweise anders verfährt.

Damit ist der Hintergrund erfasst, vor dem die nun folgenden Metaphern zu deuten sind. Eckhart beschließt den ersten Absatz der Exegese von *anima* mit einigen Meister-Zitaten aus der antiken Philosophie. Diese versuchen, einer begrifflichen Vorstellung der Seelen-Essenz bildsprachlich beizukommen. Eckhart integriert diese Zitate in die Argumentation, die an dieser Stelle die Reaktion auf die Ineffabilität darlegt. Die Zitate nämlich argumentieren, dass die menschliche Sprache zwar unzulänglich ist, dass sie aber dennoch zur Bezeichnung des Unbenennbaren eingesetzt wird. Hier tauchen u.a. die Metaphern des Feuers, des Fünkchens aus der Essenz der Sterne und des Lichts auf: die einen hätten die Seele als *ignis*, an-

<sup>47</sup> “Cum ergo Veritas pro fidelibus suis ad Patrem orat: volo, inquit, ut ipsi *sint unum in nobis, sicut et nos unum sumus*, hoc nomen, *unum*, pro fidelibus quidem accipitur ut intelligatur *unio* caritatis in gratia, pro personis vero divinis, ut attendatur identitatis in natura unitas, quemadmodum Veritas alibi ait: *Estote perfecti sicut et Pater vester coelestis perfectus est*, ac si diceret manifestius: *Estote perfecti* perfectione gratiae, *sicut Pater vester coelestis perfectus est* perfectione naturae, utraque videlicet suo modo, quia inter creatorem et creaturam non potest tanta similitudo notari, quin inter eos maior sit dissimilitudo notanda.” (Alberigo u.a. 1973, S. 232).

<sup>48</sup> LW IV, S. 458, Z. 9–11.



dere als *scintilla stellaris essentiae*, wieder andere als *lux* bezeichnet.<sup>49</sup> Eckhart lässt die anonym bleibenden Meister also jene Leerstelle, welche durch die im eigentlichen Sinn namenlose, von der *anima* wesentlich unterschiedene *essentia* verursacht wird, unter anderem durch antike Feuer- und Lichtbegriffe ersetzen. Diese werden somit freilich in einen neuen Kontext christlich-mystischen Denkens hineingezogen und uminterpretiert, so wie Macrobius — die wahrscheinliche Vorlage dieses Passus — die Zitate bereits in einem eindeutig neuplatonischen Kontext umgedeutet hat.<sup>50</sup>

1.) Zu *lux*. Bei der Interpretation der Metapher *lux* ist gedanklich zunächst die sinnliche Erfahrungsebene zu realisieren, d.h. es ist an das stoffliche, objektsprachliche Licht zu denken, welches dann auf der metaphysischen Ebene als absolute Metapher für ein unstoffliches, ursprüngliches Licht verstanden werden muss.<sup>51</sup> Da Eckhart bereits vorab die Aussage getroffen hat, dass die Seelen-Essenz eigentlich unbenennbar ist, hat man sich diese Metapher freilich als von vornherein negiert und auf das Unsagbare verweisend vorzustellen.

Ontologisch ist die Aufnahme des Zitats, das die Seelen-Essenz mit *lux* gleichsetzt, kompliziert. Mit dem Bild *lux* bleibt die Relation zwischen Seelen-Essenz und Gott thematisch. Für einen unbefangenen Leser ergeben sich zunächst zwei Interpretationsmöglichkeiten. Denn Eckhart lässt offen, ob *lux* hier traditionell 'unähnlich ähnlich' (d.h. in Bezug auf die durch *lux* bezeichnete *essentia* als im metaphysischen Sinn getrenntes Bild einer ursprünglichen *lux*) oder als identifikatorische Metapher (in Bezug auf die durch *lux* bezeichnete *essentia* als das ontologische Analogon, das in der ursprünglichen *lux* besteht) gemeint ist. Es bleibt m.a.W. unge-

<sup>49</sup> "Dic quomodo aliqui ipsam dixerunt numerum, alii ignem, alii scintillam stellaris essentiae, alii lucem, et sic de aliis." (LW IV, S. 458, Z. 11–13). — Nach Macrobius, *Commentarii in Somnium Scipionis* I, c. 14 n. 19–20, den Eckhart hier wahrscheinlich als Vorlage benutzt hat, wären hier Hipparchus, Herakleitos und Herakleides gemeint: "Plato dixit animam essentiam se moventem, Xenocrates numerum se moventem, Aristoteles entelecheian, Pythagoras et Philolaus harmoniam, Posidonius ideam, ... Heraclides Ponticus lucem, Heraclitus physicus scintillam stellaris essentiae, ... Hipparchus ignem etc." (ibid., S. 458 f., Anm. 9 zum lateinischen Text). — Der die Zitatreihe einleitende Imperativ *Dic* verweist hier auf den Lehrcharakter des Textes, der in seiner praktischen Intention als Predigtvorlage gedeutet werden kann. Die konzepthafte Ausführung des Sermo lässt sich an einer Reihe weiterer Beispiele aus dem Sermo belegen (z.B. ibid.: *et sic de aliis*; S. 463, Z. 3: *Vide Glossam.*). Vgl. hierzu Anm. 27.

<sup>50</sup> Vgl. hierzu Eckharts programmatische Äußerungen zu Beginn seiner Auslegung des Johannes-Evangeliums: "In cuius verbi expositione et aliorum quae sequuntur, intentio est auctoris, sicut et in omnibus suis editionibus, ea quae sacra asserit fides christiana et utriusque testamenti scriptura, exponere per rationes naturales philosophorum. 'Invisibilia enim dei a creatura mundi per ea, quae facta sunt, intellecta conspiciuntur: sempiterna quoque virtus eius', 'id est filius', 'et divinitas', 'id est spiritus sanctus', ut ait Glossa, Rom. 1. Et Augustinus l. VII Confessionum dicit se in libris Platonis legisse in principio erat verbum et magnam partem huius primi capituli Iohannis." (LW III, S. 4, Z. 4–11). — Zu der Vorlage der Zitate bei Macrobius vgl. Anm. 49 und 56.

<sup>51</sup> Zur Berechtigung dieses Schrittes vgl. im übrigen auch LW IV, S. 49, Z. 1–3: "Vitis enim et lux corporalis modicum quidem, si tamen aliquid habent vitis verae et lucis verae sive proprie dictae."

klärt, ob Eckhart das Zitat im Rahmen seiner Attributionsanalogie verstanden wissen will, die *ein* Sein für Mensch und Gott zugrundelegt, oder ob er es zulassen will, dass man das Zitat innerhalb der traditionellen proportionalen Analogie versteht, in der zwischen göttlichem, ewigem Sein und menschlichem, geschaffenen Sein getrennt wird. Für einen thomistischen Denker z.B. gäbe es jedenfalls an dieser Stelle zunächst keinen Anlass zur Kritik. Erst durch den weiteren Kontext von Eckharts lateinischem Werk darf man an dieser Stelle von *lux* als einer identifikatorischen Sprengmetapher ausgehen. Da in Eckharts Äußerungen zu seiner Bildlehre grundsätzlich die attributive Analogie gilt und da in seiner Lichtmetaphorik, so wie er sie in seinem lateinischen Werk entfaltet, Gott sich als ursprüngliche *lux* findet, impliziert die äquivoke Bezeichnung der Seelen-Essenz durch *lux* eine Gleichsetzung von Seelen-Essenz und Gott, die als solche nur in der *unio* vollzogen werden kann.<sup>52</sup> Diese Gleichsetzung wird jedoch nur im weiteren Kontext der lateinischen Schriften deutlich und ergibt sich nicht aus dem unmittelbaren Textzusammenhang.

Es lässt sich daher zusammenfassen, dass Eckhart sich hier bezüglich seines Analogiemodells bemerkenswert verhalten äußert. Aufgrund der Ambivalenz der Metapher kann die Gesprächsposition nicht eindeutig festgelegt werden. Die in der Metapher ausgedrückte Relation von Seelen-Essenz und Gott könnte sowohl auf die Gleichheit als auch auf die Differenz weisen. — Auch wenn man dem konzepthaften und dadurch abbreviierenden Stil des *Sermo* Rechnung trägt, fällt Eckharts Zurückhaltung bezüglich der philosophischen Aussage ganz besonders im (noch folgenden) Vergleich zur deutschen Predigt auf.

2.) Zu *ignis*. Die Interpretation der Bezeichnung der Seelen-Essenz durch *ignis* hat nach demselben Erklärungsmuster zu verlaufen wie für *lux*. Sie lässt sich daher verkürzt darstellen. Zunächst ergibt sich wieder eine Ambivalenz bezüglich des Ana-

<sup>52</sup> Für die Benennung Gottes mit *lux* lassen sich vielfache Belege finden. Vgl. z.B.: „Deus autem, lux, sapientia, veritas, *regnum*, dum quaeritur, tota via ipsa est nutus, scintilla, odor, sapor, resplendentia lucis ipsius quae quaeritur, et sic dulcescit et dilatatur cor, confirmatur, dulcoratur et vigorator quaerens deum.“ (LW IV, S. 303, Z. 6–9; *regnum* bezieht sich hier auf das Leitzitat „Quaerite ergo primum regnum dei“ [Matth. 6,33]); „*Lux* deus, et omne quod divinum et perfectio est.“ (LW III, S. 60, Z. 9 f.; *Lux* bezieht sich auf „lux in tenebris lucet ...“ [Joh. 1,5]); „Si enim sup-remi intellectus, per tenebras signati, lucem, quae deus est, non comprehendunt, constat quod deus est simpliciter ‘incomprehensibilis cogitatu’, ut dicitur Ier. 31.“ (LW III, S. 72, Z. 10–12); „*Erat lux vera*. SEPTIMA AUCTORITAS: Ibi habes quod deus solus est vera lux ostensum quattuor rationibus.“ (LW III, S. 658, Z. 4 f.); ferner Eckharts Zitation des Johannes Damascenus: „quid pretiosius quam in manu dei esse? Vita enim est deus et lux, et qui in manu dei sunt, in vita et luce consistunt.“ (LW II, S. 370, Z. 5–7). Vgl. auch Anm. 17. — Es wird hier davon ausgegangen, dass bei vergleichbaren Kontexten im lateinischen Werk eine Kongruenz unter gleichlautenden Metaphern, d.h. eine einheitliche Bedeutung der Metaphern *lux*, *ignis* etc., angenommen werden darf. Um die Vergleichbarkeit überprüfbar zu machen, wird die u.a. zum Thema dieses Aufsatzes entstehende Dissertation der Verfasserin mit einer Appendix ausgestattet sein, die die einschlägigen Textstellen zu *lux* und *ignis* in Eckharts lateinischem Werk auflistet.

logiemodells. Erneut muss auf die Determinierung durch den unmittelbaren Kontext der Predigt (z.B. *ignis* für das göttliche Sein in dem Gleichnis von den brennenden Holzscheiten im vierten Hauptabschnitt von Sermo LV,4, s.u.) sowie den weiteren Kontext des gesamten lateinischen Werks (z.B. Sermo XLIX,2) zurückgegriffen werden, um zu einer eindeutigen Erklärung des Bildes zu kommen. Dabei zeigt sich, dass an mehreren Stellen in den lateinischen Schriften *ignis* als absolute Metapher für Gott auftritt.<sup>53</sup> Durch die Kontextualisierung wird deutlich, dass es sich bei *ignis* um eine äquivoke Bezeichnung von seelischem und göttlichem Sein und folglich um eine identifikatorische Sprengmetapher handelt. Letztlich muss aber auch hier wieder der weitere Kontext bemüht werden, um die Ambivalenz an dieser Stelle aufzulösen, die für sich genommen keine klare Gesprächsposition erkennen lässt.

3.) Zu *scintilla stellaris essentiae*. Für die Deutung des Funkens ist zunächst festzustellen, dass *scintilla animae* eine der wichtigsten Bezeichnungen Eckharts für den überrationalen Urgrund der Seele ist, der sich in der *unio* mit dem göttlichen Ursprung vereint.<sup>54</sup> Wie die einschlägige Studie „Scintilla animae“ von Hans Hof resümiert, bedeutet *scintilla* das geliehene Analogon des göttlichen, einen Seins. Die Erkenntnis des Funkens schließlich ist die Erkenntnis des transzendentalen Einen und signalisiert die *unio*.<sup>55</sup> So verweist der Begriff *scintilla* darauf, dass die Seele das Sein als geliehenes hat und dass dieses geliehene Sein noch nicht wieder im einen Sein aufgegangen ist. Die (mögliche) Identität von Seelen-Essenz und Gottheit wird daher nicht unmittelbar wie in der identifikatorischen Sprengmetapher ausgedrückt.

<sup>53</sup> Neben dem Vergleich im vierten Hauptabschnitt (s.u.) vgl. z.B. auch Eckharts Begründung der These, dass dort, wo die Liebe ist, es weder Furcht noch Pein gebe: „quia ‘deus’, caritas, ‘ignis consumens est’, Deut. 4. ‘Consumens’, quia omnia in deo sunt deus ipse vel ‘ignis consumens’, quia amor sive amatum solum in se consumens omnia, convertens et transformans in se ipsum.“ (LW IV, S. 72, Z. 2–5.).

<sup>54</sup> Vgl. Hof 1952.

<sup>55</sup> Vgl. *ibid.*, S. 222: „Dadurch, dass Eckhart die analogia proportionalitatis ganz aus seiner Ontologie ausgeschlossen und die attributive Analogie zur Alleinherrschaft erhöht hat, hat er sich zum Monismus bekannt, indem er nur ein einziges Sein, das ungeschaffene, außerhalb dessen nichts ist, annimmt. Aber — daran hindert ihn seine Analogie — nicht zu einem univoken Monismus, sondern zu einem Monismus, der seine philosophische Erklärung in dem, was wir die Ontologie eines Spiegelbildes genannt haben, findet: so wie die Strahlen der Sonne im Spiegelbilde sind, ohne das Spiegelbild zu sein, so ist das ausfließende Analogon des einzigen und ungeschaffenen Seins im Geschaffenen und aktualisiert die Essenzen des Geschaffenen, ohne deshalb das Geschaffene zu sein. Diese Ontologie sagt also vom Geschaffenen, dass, wenn man von diesem alle quidditas wegeliminiert, alle Bestimmungen und alle Vielfalt, die ja gerade das Geschaffene als das Geschaffene konstituieren, nichts anderes als das ungeschaffene und einzige Sein in seinem in Ausfließendynamik geliehenen Analogon übrig bleibt. Und dieses Analogon das ist nun die Frucht unserer Bestimmung des Grundschemas der Eckhartschen Philosophie — ist eben das Organ, das Meister Eckhart für die höchste Erkenntnis, die Erkenntnis des transzendentalen Einen, der *scintilla animae*, annimmt.“

Im Gegensatz zu den Metaphern *lux* und *ignis*, die — unter Berücksichtigung des weiteren Kontextes — für Seelen-Essenz und Gott äquivok eingesetzt werden, bezeichnet *scintilla* nicht die Gleichheit von Gott und Seelen-Essenz. Auch der attribuierte Genetivus materiae (*stellaris essentiae*) verweist lediglich auf den transzendenten Bereich, holt ihn begrifflich aber nicht ein.<sup>56</sup> *scintilla* ist demnach rein als absolute Metapher zu deuten. In dieser wird eine eindeutige Gesprächsposition aus der Differenz erkennbar, deren Perspektive von der Warte der *essentia* auf die *unio* hin ausgerichtet ist.

In Bezug auf die Analyse der Meister-Zitate lässt sich zusammenfassen: die absoluten Metaphern *lux* und *ignis* enthalten Identitäts-Aussagen, sofern man den weiteren Kontext von Eckharts gesamtem lateinischen Werk berücksichtigt. Ihre identifikatorische Funktion lässt sich daraus ableiten, dass sie sowohl Gott als auch der Seelen-Essenz als Bildempfänger zuzuordnen sind. Die Gesprächsposition ist dabei auf paradoxe Weise gleichzeitig durch den Blick aus der Differenz und auch der *unio* bestimmt. Die Einheit — die für die vorliegenden Zusammenhänge selbstredend stets die Seins-Einheit zwischen Gottheit und dem unbenennbaren Etwas in der Seele, das einer Spur Gottes in der Seele gleichkommt, bedeutet — wird in *lux* und *ignis* begrifflich realisiert. Unter Berücksichtigung eines größeren Kontextes handelt es sich hier also um identifikatorische Sprengmetaphern. Innerhalb des engeren Kontextes bleiben *lux* und *ignis* jedoch bezüglich ihrer Aussagen zur Analogie bzw. zur Einheit ambivalent. Aufgrund der vorausgehenden Äußerungen Eckharts zur Ineffabilität Gottes und der Seelen-Essenz, negieren sich die beiden Metaphern jedoch auf alle Fälle selbst und entwickeln erst durch ihren absoluten Charakter ihre Aussagekraft. Ebenso stellt *scintilla stellaris essentiae* eine sich selbst verneinende, ab-

<sup>56</sup> Die Bedeutung von *stellaris essentia* lässt sich nicht eindeutig festmachen. Vielleicht ist hier an das platonische Sonnengleichnis zu denken, in dem die Sterne zusammen mit der Sonne den Ideenhimmel repräsentieren (vgl. Hoffmann 1950, S. 72). Auch liegt nahe, dass Eckhart die Sterne hier aufgrund ihrer feuerigen und mit den Göttern in Verbindung gebrachten Eigenschaft heranzieht (schon antik belegt, z.B. bei Cicero in *de re publica* 6, 15, 15: *iusque animus datus est ex illis sem-piternis ignibus, quae sidera et stellas vocatis, quae globosae et rotundae, divinis animatae mentibus, circos suos orbesque conficiunt celeritate mirabili* [Ziegler 1969]; ferner in *de natura deorum* 2, 46, 118: *sunt autem stellae natura flammeae* [Plasberg 1933]). Demzufolge wäre *scintilla stellaris essentiae* als 'Funken aus Feueressenz' zu denken. Dies würde auch mit Hugo von St. Viktors Zuweisung übereinstimmen, dass die superlunare Welt, folglich auch der Sternenkosmos der transzendenten Welt angehört (*Didascalicon* 1, 6: "et cuncta superlunaris mundi corpora, quae etiam ideo quod non mutantur, divina appellata sunt." [Buttimer 1939]). Auf alle Fälle deutet auch die deutsche Parallelstelle in Predigt 17 darauf, dass hier mit *stellaris* lediglich der transzendente Bereich gekennzeichnet werden soll (*viinkelîn himelischer nature*, DW I, S. 283, Z. 6). — Zur Auffassung der Sterne bei Heraklit, von dem der Ausdruck laut Macrobius stammt (s. Anm. 49), ließen sich keine näheren Angaben ermitteln. Mario Regali gibt in seiner Ausgabe des 1. Buches des Macrobius-Kommentars zum *Somnium Scipionis* lediglich den Hinweis, dass Macrobius hier eventuell durch folgende Loci veranlasst wurde, Heraklit die Bezeichnung von *anima* durch *scintilla stellaris essentiae* zuzuweisen: Aristoteles, *De anima* 1, 2, 405 a; Themistius, *De anima* 1, 2 c; Tertullian, *De anima* 5 (Regali 1983, S. 349). Diese Vergleichsstellen äußern sich jedoch keineswegs eindeutig.

solute Metapher dar, doch verweist sie eindeutig nur auf den künftigen Vollzug der *unio* und legt damit eine Gesprächsposition aus der Differenz fest.

Dem Einwand, dass es sich hier lediglich um Zitate handelt, die nicht überinterpretiert werden sollten, ist mit zwei Argumenten zu begegnen: 1.) Eckhart hat die Bilder *lux* und *ignis* aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gelöst und christlich-mystisch uminterpretiert, ohne die innerhalb der scholastischen Lehre ungewöhnliche, ja riskante Verwendung dieser Bilder in irgendeiner Weise zu kennzeichnen oder zu problematisieren; 2.) wie bereits erwähnt, integriert Eckhart diese Zitate in den Argumentationsverlauf. Sie besitzen damit keinen bloß illustrierenden, beispielhaften Charakter, so dass die Distanz zwischen Zitat und zitierendem Autor an dieser Stelle wesentlich reduziert erscheint.

(2.) Nachdem Eckhart im ersten Absatz *anima* gegen die höhere Seinsstufe jenseits der Sinnen-Welt abgegrenzt hat, geht er in einem zweiten Schritt genauer auf die Körperverhaftung der *anima* ein. Hier begegnen u.a. eidologische Metaphern, die zumindest marginal dem Bildfeld des Lichtes zuzuordnen sind. So bezeichnet *anima* den Blick und die Verbindung zum Körper (*nomen <animae> dicit respectum et conexiorem ad corpus, ...*).<sup>57</sup> Der Blick richtet sich dabei nach unten, auf das Exil und den Kerker (... *respectum ad infra ... exilium, carcerem*).<sup>58</sup> Dieser getrübbte Blick wird dem der trübsüchtigen Lia gleichgesetzt (*in respectu ad oculum lippum cum Lia*).<sup>59</sup> Der Perspektivenwechsel vom implizit 'gehobenen Blick' im ersten Abschnitt und dem explizit 'gesenkten Blick' im zweiten betont die Differenz zwischen der durch *anima* bezeichneten Seinsstufe und einer höheren Seinsstufe, d.h. der lautereren *animae essentia* nun noch stärker.<sup>60</sup> Die räumliche Vorstellung im *respectus ad infra*, der implizierte Gegensatz von gegenwärtigem *carcer* und noch unerreichter Freiheit einerseits sowie irdischem *exilium* und himmlischer Heimat andererseits erzeugen auch hier wieder eine diachrone Spannung zwischen Jetzt und Ewigkeit. Die negative Besetzung der für das Jetzt typischen, die Seele belastenden Eigenschaften kommt dabei in dem Sapientia-Zitat "*corpus, quod aggravat animam*" zum Ausdruck.<sup>61</sup>

Die Bedeutungsspanne von *anima* führt Eckhart ferner darin aus, dass er *anima* als Wirkbezeichnung versteht. Dabei beruft er sich auf Avicenna. Für diesen bezei-

<sup>57</sup> LW IV, S. 459, Z. 1.

<sup>58</sup> LW IV, S. 459, Z. 3 f.

<sup>59</sup> LW IV, S. 459, Z. 4.

<sup>60</sup> Vgl. Soudek 1973, S. 37: "Eckhart ist der Auffassung, dass die Seele zwei >>Augen<< habe: das äußere, auf die Welt gerichtete nehme die sinnlichen Dinge wahr; das innere hingegen sei auf Gott und das ewige Sein gerichtet (vgl. Quint, DW V, S. 28,15–29,4). Deshalb unterscheidet er zwischen >>sele<< und >>geist<<, wobei sich >>sele<< auf das im Körper wirkende Beleuchtungsprinzip und >>geist<< auf die von Zeit und Raum unabhängige Idee desselben bezieht."

<sup>61</sup> LW IV, S. 459, Z. 1 f. — Zitiert wird Sapientia 9,15: "*corpus enim quod corrumpitur adgravat animam et deprimit terrena inhabitatio sensum multa cogitantem*" (Fischer u.a. '1994).



chnet die Vokabel *opifex* nicht den Menschen allgemein, sondern den Menschen im Hinblick auf sein Werk (*exemplum Avicennae de opifice, quod est nomen non hominis, sed in respectu ad opus*).<sup>62</sup> *anima* enthält also nicht nur eine auf die zukünftige *essentia in se* weisende Seins-Aussage, wie der erste Absatz sie ausführt. Sie ist auch und primär eine Wirk-Aussage. Dabei liegt *anima* die urmenschliche Vorstellung zugrunde, dass die Seele den Körper belebt.

Der Blick auf die Körperverhaftung wird nun durch ein Zitat aus dem Matthäusevangelium unterbrochen. In Eckharts eigenwilliger Deutung der in diesem Zitat enthaltenen Präpositionen wird der Mensch ermahnt, aus dem Herzen und aus der Seele herauszutreten und sich in den Geist zu versenken: *Unde signanter dicitur Matth. 22: 'diligens dominum deum tuum ex toto corde', 'ex tota anima', id est extra, 'et in tota mente'*.<sup>63</sup> Das hier suggerierte Verständnis der Präpositionalkonstruktionen erzeugt die Vorstellung einer Gradation mit einer simultanen Bewegung *ex*, d.h. aus der kreatürlichen Welt heraus, und *in*, d.h. in die transzendente Welt hinein. So wird in diesem Zitat erneut das Prozesshafte und das Bild eines Wegs zum Ausdruck gebracht.

Schließlich wechselt die Blickrichtung nochmals ausschließlich auf das Körperliche. Eckhart lehrt, der *carcer animae* meine die Beschränkung der Seele sowohl durch Körper und Zeit als auch "alle Kräfte unterhalb des Intellekts" (*omnes vires sub intellectu*).<sup>64</sup> Diese subintellektuellen Kräfte beengen die Weite des Intellekts und fahren, mit den Worten des Buches Sapientia 3,7, "wie Funken im Röhricht umher" (*omnes vires sub intellectu, quibus artatur amplitudo intellectualis, in qua, ut dicitur Sap. 3, 'tamquam scintillae in arundineto discurrunt'*).<sup>65</sup> Eckhart verlangt dem Bild der *scintilla* viel Flexibilität ab, indem er es hier in einen völlig anderen Kontext stellt als nur wenige Zeilen zuvor, wo von der *scintilla stellaris essentiae* die Rede war. In dem Sapientia-Gleichnis sind die *scintillae* eindeutig negativ besetzt und dem sinnlich-körperlichen Bereich zugeordnet, welcher ontologisch von allen höheren Seinsstufen hierarchisch getrennt ist. Das *scintillae*-Gleichnis betont damit im Gegensatz zur *scintilla stellaris essentiae* die Differenz zwischen "intellektuell" und "subintellektuell" bzw. Jetztzeit und Ewigkeit.

Entscheidend ist also auch in diesem zweiten Absatz der Auslegung von *anima* das zeitliche Nacheinander und damit die diachrone Differenz von Körperverhaf-

<sup>62</sup> LW IV, S. 459, Z. 2 f.

<sup>63</sup> LW IV, S. 459, Z. 4–6.

<sup>64</sup> LW IV, S. 459, Z. 6–8.

<sup>65</sup> LW IV, S. 459, Z. 7 f. — Das Sapientia-Zitat bezieht sich auf diejenigen, die Gott seiner würdig befindet (s. Sap. 3,5+6) und die die Heiden richten werden (Sap. 3,8). Demzufolge handelt es sich hier um eine Verfremdung des Gleichnisses aus der Weisheit Salomos, die durch den Bereichswechsel vom göttlichen bzw. Seelenfeuer im ersten Abschnitt der *anima*-Auslegung zum nunmehr "schädlichen Feuer" der *vires sub intellectu* für die Bestimmung der "seelischen" Feuermetaphorik allerdings nicht behilflich ist. Dieses ist im übrigen ein typisches Beispiel für die oftmals eigensinnige Wiederkehr bestimmter Bilder in Eckharts Werk, die in ihrem Kontext jeweils gesondert interpretiert werden müssen.

tung und Transzendenz. Während der erste Absatz zu verdeutlichen suchte, was *anima* nicht bezeichnet, und zwischen der Differenz *anima* / *animae essentia* mittels des Possessivpronomen *sua* noch Brücken baute, setzt der zweite Absatz eine Zäsur in der Beschreibung dessen, was *anima* eigentlich bezeichnet: die Körperverhaftung der Essenz, durch die der Körper zwar beseelt, der Intellekt jedoch belastet wird.

Im ersten Hauptabschnitt der Auslegung verharren Eckharts Deutungen vornehmlich in einer Gesprächsposition, die *nunc* und *tunc* getrennt sieht. *nunc* bezieht sich dabei nicht primär auf die ausschließlich materielle Welt, sondern auf die Seelen-Essenz, die als *anima* im Diesseits an die Materie gebunden ist. Die Differenz zwischen *anima* und Seelen-Essenz wird im ersten Absatz, in dem die Lauterkeit, Einfaltigkeit und Stofflosigkeit der Seelen-Essenz der *anima* possessiv zugeordnet wird, einmal weniger und im zweiten Absatz durch den Blick auf die Körperverhaftung einmal stärker betont.

Im ersten Absatz geht Eckhart auch auf das analoge Verhältnis von Seelen-Essenz und Gott ein, jedoch ohne dabei die (mögliche) Identität zwischen Seelen-Essenz und Gottheit explizit auszuführen. Nur durch Einblendung des Eckhart'schen Bildsystems aus dem weiteren Kontext der lateinischen Schriften lassen sich die Metaphern *lux* und *ignis* in den Meister-Zitaten im ersten Absatz als identifikatorische Sprengmetaphern deuten. Es scheint, dass Eckhart sich immer dann zurückhaltend oder ambivalent ausdrückt, wenn es um die brisante Frage geht, wie die Analogie zwischen Seelen-Essenz und Gott genau zu verstehen ist.

In der Auslegung von *anima* hingegen wird die Differenz zur *essentia* ganz klar und eindeutig gekennzeichnet. Dies geschieht, indem ein heilsgeschichtlich zu überwindender Weg von der sinnlich beschwerten *anima* zur Essenz sowohl zeitlich als auch räumlich markiert wird. So wird eine Spannung zwischen Jetztzeit und Eschaton erzeugt, die besonders durch das Schlüsselwort *nondum* / *necdum* charakterisiert ist.<sup>66</sup>

Im Einklang mit den dogmatischen Vorgaben der Kirche zielt Eckhart zumindest an der Textoberfläche auf eine vermittelte Einheit. Er nimmt eine Gesprächsposition ein, die von der Warte der *anima* auf eine Bewegung der Seele zur Seelen-Essenz hin ausgerichtet ist. Bei gleichzeitiger Betonung der Analogie zwischen Gott und Seelen-Essenz wird die mögliche Identität beider im einen Sein jedoch nicht offen thematisiert.

<sup>66</sup> Im Anschluß an die Arbeit Köbeles (Köbele 1993) wird der Begriff "Heilsgeschichte" in dieser Arbeit in der verinnerlichten Bedeutung von 'Heilsgeschichte der menschlichen Seele' verwendet. Vgl. hierzu auch den LMA-Artikel "Heilsplan, -sgeschichte" von Gerwing / Schachten 1989, Sp. 2032: "In der hoch- und spätmittelalterlichen Spiritualität, die von den Dominikanertheologen (Meister Eckhart, Tauler und Seuse), aber auch von den Franziskanern (Ubertino da Casale) beeinflusst ist, wurde die Heilsgeschichte vollends verinnerlicht (Devotio moderna). Das geschichtslose ewige Heil des Menschen wird durch die Geschichte des Lebens Jesu vermittelt."

Predigt 17: *sêle*

Der Vergleich mit der volkssprachigen Parallelpredigt 17 (DW I, S. 281–293) soll nun die Aussagen und die Darstellungsweise der lateinischen Predigt deutlicher hervortreten lassen.<sup>67</sup>

Eckhart beginnt Predigt 17 mit einer kritischen Betrachtung des Begriffs *sêle*, wobei er sich allgemein auf das aus der lateinischen Perikope abgeleitete Gebot *man sol hazzen die sêle*<sup>68</sup> und nicht nur auf den Begriff *sêle* bezieht. Die Argumentation erfolgt zunächst ähnlich wie im lateinischen Sermo. Das Wort *sêle* konnotiert keineswegs den gerade nicht zu hassenden *grunt* und die *natüre der sêle*, sondern das mit beweglichen, d.h. kreatürlichen Eigenschaften verhaftete Wesen: *Ez sprichet ein meister: daz wort sêle daz enmeinet den grunt und die natüre der sêle enrüeret ez niht. Dâ von sprichet ein meister: swer dâ schribet von bewegelichen dingen, der enrüeret die natüre noch den grunt der sêle niht.*<sup>69</sup> In Anlehnung an den lateinischen Sermo stellt Eckhart fest, dass der Seelengrund bzw. die Natur der Seele sprachlich unfassbar ist: *Swer nâch der einvalteit und lüterkeit und blôzheit die sêle, als si in ir selber ist, nennen sol, der enkan ir enkeinen namen vinden.*<sup>70</sup>

Es schließt sich eine nähere Definition der *sêle* an. Demnach bezieht sich *sêle* auf ein Tun und ist ungleich dem Wesen: *Sie sprechent ir sêle; daz ist, als der einen zimberman nennet, der ennennet in niht einen menschen noch Heinrich noch niht nâch sinem wesene eigenliche, mër: man nennet in nâch sinem werke.*<sup>71</sup> *sêle* fungiert folglich primär als Wirk-Aussage. Nur implizit enthält *sêle* — wie auch *anima* — dadurch eine Scins-Aussage, dass sie auf ihr *wesene eigenliche* negativ verweist. Damit äußert sich der deutsche Text parallel zum lateinischen, der auf Avicenna zurückgriff und *anima* gleich dem *opifex* als Benennung nach dem Werk und nicht nach dem Sein herausstellte.

Die Spannung zwischen *sêle* und *grunt* findet im Haß wider die *sêle* ihren Ausdruck. Denn der Haß führt nicht nur zu *trûricheit* (vgl. *gemitus*),<sup>72</sup> sondern macht auch sehnsüchtig (*sêric*).<sup>73</sup> Es zieht die *sêle* m.a.W. zu ihrem *grunt*, der zunächst als absolute Metapher für das Göttliche in Erscheinung tritt. Nun liefert der lateinische Text an dieser Stelle kein Interpretament zu *grunt*, doch lässt sich aus dem weiteren Kontext von Eckharts lateinischem Werk ersehen, dass für *grunt* sowohl *causa* und

<sup>67</sup> Auch für die deutsche Predigt gilt, dass sich außerhalb der Licht- und Feuermetaphorik noch weitere Metaphern finden, auf welche aber nur dann eingegangen wird, wenn sie für die Interpretation der Licht- und Feuermetaphern relevant sind (vgl. Anm. 36).

<sup>68</sup> DW I, S. 281, Z. 5 f.

<sup>69</sup> DW I, S. 281, Z. 10 bis S. 282, Z. 1.

<sup>70</sup> DW I, S. 282, Z. 2 f. — Zur *einvalteit und lüterkeit und blôzheit* der Seele vgl. Anm. 42.

<sup>71</sup> DW I, S. 282, Z. 3–6.

<sup>72</sup> S. Anm. 40 und 43.

<sup>73</sup> DW I, S. 283, Z. 2. — Zu *sêric* vgl. *In Eccl.*, n. 42: LW II, S. 270, Z. 8 f. + S. 273, Z. 5 f.

*causatum*, *principium* und *finis* sowie *deus absconditus* und *abditum mentis* stehen kann. Folglich bietet das Lateinische eine Reihe differenzierter Begriffe an, die die Differenz zwischen Seelen-Essenz und Gott verdeutlichen. Das Mittelhochdeutsche hingegen zeigt in der Bezeichnung *grunt* eine Polysemie, die eine Gesprächsposition sowohl aus der Differenz als auch aus der Einheit erkennen lässt. Die Metapher *grunt* wird somit zur identifikatorischen Sprengmetapher.<sup>74</sup>

Neben *grunt* ist auch die Metapher *lieht* von tragender Bedeutung für Eckharts volkssprachige Seinsspekulation. Während der lateinische Text bei der Metapher *lux* ambivalent blieb, heißt es in der deutschen Version sehr deutlich, die Seele stehe dem lauteren Lichte fern, das sie in sich selber ist: ..., *daz si alsó verre stât dem lûtern liehte, daz si in ir selber ist.*<sup>75</sup> Es handelt sich hier demnach um eine paradoxe unmittelbare Entfremdung der Seele von sich selbst bzw. zwischen Seelengrund und Seele, welche durch gewisse Eigenschaften in der *sêle* verursacht wird.<sup>76</sup> Diese Entfremdung, die im lateinischen Text durch die Trennung in *hic et nunc* und *tunc* als diachron erschien, erhält durch die hier zum Ausdruck gebrachte Synchronie von *sêle* und *grunt* eine spannungsvolle Aktualität.<sup>77</sup> Der Grund für die paradoxe Aussage liegt darin, dass der Volkssprache die semantische Differenzierung fehlt und Eckhart daher nicht zu unterscheiden vermag, ob es sich um den Begriff *lux* oder *lumen* handeln soll.<sup>78</sup> Die begriffliche Offenheit der absoluten Metapher *lieht* erweitert die Bedeutungsspanne des

<sup>74</sup> Vgl. Köbele 1993, S. 191: "Für mhd. *grunt* in dieser Gleichzeitigkeit der Aspekte gibt es kein genaues lateinisches Äquivalent. Dem lateinischen *abditum* sind analogische Bezüge mitgegeben, die die Bedeutung modifizieren: Dem >Verborgenen der Seele< entspricht der >verborgene Gott< (*deus absconditus*). Diese mitgesetzten Bezüge sind solche der Sache selbst: Analogie als Seins- und Sprachprinzip im Lateinischen, dagegen Identität als Seins- und Sprachprinzip in der Volkssprache. Im volkssprachlichen *grunt* ist die Differenz (Verborgeneheit — Offenbarkeit, Tiefe — Höhe, Begründetes — Begründendes) ein Moment der für die Unterscheidung schon vorausgesetzten Einheit. Die Rede vom *grunt*, *der gruntlös ist*, formuliert in diesem Sinne die Einheit von Einheit und Trennung. Das volkssprachliche *grunt* ist Metapher für die *Unio*, die Ursprung (*grunt*) und Ziel (*grunt*) paradox identifiziert. Im Lateinischen erscheinen *causa* und *causatum*, *principium* und *finis*; hier sind Analogien gesetzt, die die Abschließbarkeit des Prozesses suggerieren. Das Lateinische entwickelt mit der Rede vom >Grund< eine Begründung, die nach wie vor innerhalb der Konvention des Kausalitätsprinzips steht. Ihr gegenüber ist die mit der volkssprachlichen *grunt*-Metapher realisierte Begründung ursprünglicher."

<sup>75</sup> DW I, S. 283, Z. 2 f.

<sup>76</sup> Diese Form der Entfremdung ist freilich abzugrenzen von der *alienatio*, wie sie sich z.B. bei Richard von St. Viktor findet. Dort bedeutet *alienatio* den völligen Verlust des Ich-Bewusstseins, welcher der Schau Gottes vorauszugehen hat (vgl. dazu z.B. Soudek 1973, S. 5).

<sup>77</sup> Die Begriffe 'diachron' und 'Synchronie' sind hier freilich nur als Hilfsformulierungen aufgefasst. *tunc* wie auch *grunt* sind für sich genommen von allen zeitlichen Dimensionen losgelöst zu denken, da in der Ewigkeit Zeit und Raum sowie die von diesen abhängige Materie keine Funktion mehr haben.

<sup>78</sup> Egerding ordnet bezüglich Eckharts mittelhochdeutschen Werken den Bildspender *lieht* am häufigsten dem Bildempfänger *got*, am zweithäufigsten der *sêle* und am dritthäufigsten dem *engel* zu (Egerding 1997, S. 375 f.).

Bildes so stark, dass der ohnehin schon weitgefasste Rahmen der absoluten Metapher — Licht als Metapher für seinen eigenen, unaussprechlichen Urgrund — überspannt wird. *lieht* wird damit zur identifikatorischen Sprengmetapher.

Die Konnotationen der in Predigt 17 nun folgenden antik-philosophischen Meister-Zitate *viur durch die kraft und durch die hitze und durch den schin, der an ir ist. ... vüinkelîn himelischer natüre und lieht*<sup>79</sup> sind somit im Gegensatz zur lateinischen Predigt in einem eindeutigen Kontext eingebettet, was das Analogiemodell betrifft. In der deutschen Fassung herrscht die paradoxe Koexistenz von *sêle* und ihrem *grunt* vor, so dass *viur* und *lieht* hier die Funktion von identifikatorischen Sprengmetaphern übernehmen. Indem sie den paradoxen Zusammenfall von Göttlichem und Seele im einen Sein suggerieren, können sie ebensowenig wie *grunt* terminologisch arretiert werden. Damit wird eine Gesprächsposition festgelegt, die sowohl von der *unio* her als auch auf sie hin ausgerichtet ist. Durch die Äquivokität vom *grunt* der Seele und dem göttlichen *grunt* werden Gleichheit und Differenz für synchron erklärt. — Es folgt für den metaphorischen Vergleich von Latein und Volkssprache: während *lux* und *ignis* einerseits und *viur* und *lieht* andererseits als identifikatorische Sprengmetaphern gedeutet werden können, sind das ewig gegenwärtige *vüinkelîn* und die in die ferne Ewigkeit weisende *scintilla* semantisch differenziert.<sup>80</sup>

Äquivokität von Gott und Seelen-Natur tritt auch in Eckharts Aussagen zur grundsätzlichen Unaussprechbarkeit Gottes auf. Eckhart hatte ja bereits zu Beginn der Auslegung von *man sol hazzen die sêle* festgehalten, dass man für die *sêle*, *als si in ir selber ist* keinen Namen finden kann.<sup>81</sup> Er nimmt diese Aussage nochmals auf, um den bereits vorab negierten Metaphern der Meister-Zitate eine endgültige Absage zu erteilen. Denn man mühe sich vergebens, den Seelengrund mit dem Reinsten und Lautersten zu benennen: *Dar umbe nennet man sie bi dem bloezesten und bi dem lüstersten, und ez enrüeret doch den grunt der sêle niht.*<sup>82</sup> Der Seelengrund bleibe doch genauso wie Gott unaussprechlich: *Got, der âne namen ist — er enhât enkeinen namen —, ist unsprechelich, und diu sêle in irm grunde ist sie ouch unsprechelich, als er unsprechelich ist.* Diese betonte Äquivokität in *unsprechelich* verweist auf eine paradoxe Koexistenz von Identität und Differenz zwischen Seelengrund und Gottheit. Das Possessivpronomen in der Wendung *in irm grunde* ist damit nicht projektiv zu fassen wie das Pendant im lateinischen Sermo (*propter absentiam suae puritatis etc.*).<sup>83</sup>

<sup>79</sup> DW I, S. 283, Z. 4–6. — Auch wenn *viur* mit *heizet* verbunden ist, lässt sich die Bedeutung von *viur* hier gar nicht anders als metaphorisch erschließen, zumal *viur* hier keine einfache Namenszuweisung bewirkt, sondern automatisch das Bildfeld "Feuer" aufruft. Darin kann *viur* nur als absolute Metapher sinnvoll gedeutet werden (s.o. die einleitenden Bemerkungen).

<sup>80</sup> Zur begrifflichen Inkongruenz von *scintilla* und *vüinkelîn*, die bei Eckhart nicht als Interpretamente füreinander agieren können, s. auch die vergleichende Analyse der deutschen Predigt 20a und des lateinischen Sermo VIII bei Köbele 1993, S. 152 ff.

<sup>81</sup> S. Anm. 70.

<sup>82</sup> DW I, S. 284, Z. 2–4.

<sup>83</sup> S. Anm. 38.



Der für die lateinische Parallelpredigt zentrale Weg von *anima* über *animae essentia* hin zur *unio* ist damit in der deutschen Predigt in eigentümlicher Weise mit seinem Ziel bereits zusammengefallen. Die Gesprächsposition, die sowohl aus der Differenz von der Warte der *sêle* aus als auch aus der Einheit von der Warte des Seelengrunds bestimmt wird, äußert sich in dem Weg, der verkürzt scheint auf den ewig gegenwärtigen Zusammenfall in der Identität.

Im zweiten Teil der Auslegung von *man sol hazzen die sêle* werden die sprachphilosophischen Beobachtungen fortgesetzt. Hier nun zeigt die deutsche Predigt dieselbe Gesprächsposition wie die lateinische, in der im zweiten Auslegungsteil des ersten Hauptabschnitts ein Wechsel von der Blickrichtung auf die Ewigkeit zur Blickrichtung auf die Körperverhaftung zu erkennen war. Der deutsche Text wendet sich ab von der Synchronie der *sêle* und ihrem *grunt* und konzentriert sich ganz auf die *sêle*, die der kreatürlichen Welt noch zugetan ist. Solange die Seele durch die Sinne noch etwas in sich hereinzieht, wird sie beengt: *Dâ si noch zuoversiht hât ze disen nidern dingen und si iht mit sinnen in sich ziuhet, dâ wirt si zehant enge.*<sup>84</sup> Es findet sich an dieser Stelle (die den lateinischen Ausdruck *artatur amplitudo intellectualis* widerspiegelt)<sup>85</sup> also die 'Noch-Perspektive', die bereits im lateinischen Text in Gestalt des *nondum / necdum* zur Anwendung gelangte. Auch in der Parallelmethapher zum lateinischen *carcer animae* wird diese 'Noch-Perspektive' deutlich: *Daz wort, daz die sêle nennet, daz meint die sêle, als si in dem kerker des lîbes ist, und dâ von meint er, swaz diu sêle in ir selber ist, daz si noch bedenken mac, dâ ist sie noch in irm kerker.*<sup>86</sup> — Zum Abschluß dieser Ausführungen ordnet Eckhart die kreatürliche Sprache in der ontologischen Hierarchie den oberen Wesenheiten unter. Denn sie vermag von vornherein keiner höheren Wesenheit einen Namen zu geben (*wan wort enmügen enkeiner natûre, diu ob ir ist, namen gegeben, ...*).<sup>87</sup> Hier findet sich also erneut der Hinweis auf die Unzulänglichkeit der menschlichen Sprache in Bezug auf die mystische Erfahrung.

<sup>84</sup> DW I, S. 285, Z. 4 f.

<sup>85</sup> S. Anm. 65.

<sup>86</sup> DW I, S. 285, Z. 2–4. — Das Subjekt zu *meint er* ist der Sprecher im Leitzitat der Predigt, also Christus. — Selbstverständlich ist hier mit dem Possessivpronomen *irm* (*in irm kerker*) dasselbe zu verdamrende Besitzverhältnis gemeint wie in der zugrundeliegenden Perikope: *Qui odit animam suam ...* Vgl. Anm. 43.

<sup>87</sup> DW I, S. 285, Z. 5 f. — Zur hier von Eckhart nicht explizierten Vorstellung, dass dennoch jedem verlaublichen Wort der Begriff von dem Ding vorausgeht und dass Wörter die Wesenheiten der Dinge zum Inhalt haben, vgl. Seppänen 1985, S. 5: "Die sprachliche Bedeutung ist für Eckhart auch in ihrer schwächsten und degradiertesten Form, nämlich als äußeres Wort, immer noch ein echter Abglanz der ursprünglichen Idee Gottes, wenn auch auf nur analoge und äußerst verdunkelte Weise. Es besteht mit anderen Worten eine Kontinuität zwischen jeder noch so trivialen alltäglichen Rede der Menschen und Gott selbst, da ja Sprache Erkenntnis ist und jede Sprache und jede Erkenntnis in Gott ihren letzten Grund hat."

Die Unterschiede zwischen dem jeweils ersten Hauptabschnitt der lateinischen und der deutschen Predigt lassen sich wie folgt zusammenfassen:

1. Die lateinische Predigt zielt zum einen auf die Ähnlichkeit zwischen der *animae essentia* und Gott, ohne jedoch unmissverständlich klar zu machen, dass es sich hier um eine attributive Analogie handeln soll. Zum anderen geht es um die spannungsreiche, zeitlich wie räumlich fassbare Differenz zwischen *anima* und *animae essentia*. Dabei wird die Differenz ansatzweise überbrückt (cf. Possessivpronomen *sua*). Ein Weg wird projiziert, der zur Ewigkeit und zur Einheit hin vermittelt. Die absolute Metapher *scintilla* verweist dabei lediglich auf die *unio*, wohingegen die anderen beiden Metaphern aus den Meister-Zitaten, *ignis* und *lux*, als identifikatorische Sprengmetaphern zu interpretieren sind, wenn man den weiteren Kontext der lateinischen Schriften berücksichtigt. Sieht man von diesen letztlich ambivalent bleibenden Meister-Zitaten ab, verhartet die Gesprächsposition jedoch insgesamt in der Differenz, und zwar sowohl von der Warte der *animae essentia* aus (s. die Bildspekulation) als auch von der Warte der *anima* aus, wobei teils der Blick 'nach oben' zur *unio* hin gerichtet ist (im ersten Absatz), teils 'nach unten' zur Körperlichkeit hin verläuft (im zweiten Absatz).

2. Der deutsche Text stellt im Gegensatz zum lateinischen Sermo die Ewigkeit eindeutig in die Gegenwart. Die Gesprächsposition ist nicht nur durch eine Bewegung zur *unio* hin, sondern auch durch ein gleichzeitiges Sprechen aus ihr heraus gekennzeichnet: in der paradoxen Synchronie von Identität und Differenz treten Gott und Seelen-Natur in den Sprengmetaphern *viur*, *lieht* und *grunt* sowie in den sprachphilosophischen Erwägungen als äquivok auf. So wird betonter als in der lateinischen Predigt ein und dieselbe Prädikation für das Sein der Seelen-Essenz und für das Sein Gottes verwendet. Des weiteren zeigt die zweite Auslegung des ersten Hauptabschnitts in der deutschen Fassung, dass die eigentümliche Synchronie von Identitäts- und Differenz-Aussage nicht durchgängig hervortritt. Dort nämlich findet sich allein eine Betonung der Differenz zwischen Körperverhaftung und Abstraktion.

### Sermo LV,4: *suam*

Im zweiten Hauptabschnitt wendet sich Eckhart der Auslegung von *suam* zu. Obwohl sich dabei weder im lateinischen noch im deutschen Text Licht- oder Feuermetaphern finden, sei dieser Abschnitt hier im Hinblick auf die jeweilige Gesprächsposition und argumentative Verlaufsform behandelt, zumal diese weitere Aufschlüsse über das Verhältnis von Latein und Volkssprache bei Eckhart geben.

Im zweiten Hauptabschnitt der lateinischen Predigt unterstreicht Eckhart nochmals die Dichotomie zwischen der Körperverhaftung und der geläuterten Wesen-

heit, und zwar durch die dreifache Auslegung von *suam*. Die Auslegung im ersten Hauptabschnitt zu *anima* richtete sich unter Verwendung des Adverbs *necdum* auf die noch nicht vom Körperlichen gelöste *anima*. Im zweiten Hauptabschnitt bezieht sich Eckhart nun erneut auf diese Seinsstufe und kennzeichnet sie diesmal durch das Adverb *adhuc*. Somit wird die 'Noch-Nicht-Perspektive' gleichsam zur 'Noch-Perspektive' umgestaltet.

Die *anima* ist nur vorläufig sich selbst zu eigen (*sua*) und ist nicht als ganze Gottes (*adhuc sua et non tota dei*).<sup>88</sup> Auf die hier als fern dargestellte Identität von Gottheit und Seelen-Essenz verweist auch die Reziprozität von Gott und *anima*: *Nam quamdiu ipsa non tota dei, nec deus totus est animae*.<sup>89</sup> Diese Reziprozität, die sich formal logisch als Satz und Kehrsatz darstellt, besitzt aufgrund des implizierten zeitlichen Aufschubs keine identifikatorische Aussagekraft, wenngleich die Reziprozität hier auch bedeutet, dass der jeweilige Seinszustand der Seele sowie jede Veränderung dieses Seinszustandes Gott 'betrifft'. Insofern suggeriert die Reziprozität des lateinischen Textes eine ähnlich gewagte Aussage wie die Äquivalenz des Mittelhochdeutschen, nämlich dass es einen direkten Zusammenhang zwischen seelischem und göttlichem Sein gibt.<sup>90</sup>

Das neue Schlüsselwort *non tota / non totus* wirkt wieder projektierend auf eine noch entfernte Ewigkeit. Wenn *anima* hier dadurch gekennzeichnet wird, dass die Seele "nicht als ganze Gottes" ist, so wirft dies die Frage auf, ob *non tota* meint, die *anima* sei teilweise schon Gottes oder noch gar nicht. Diese Stelle lässt sich entsprechend dem Possessivpronomen *sua* im ersten Hauptabschnitt interpretieren. Denn die Seele ist der Möglichkeit nach schon ganz Gottes; der Aktualisierung dieser Möglichkeit nach ist sie dies jedoch erst in der zukünftigen, reinen Wesenheit. In der zweiten Auslegung von *suam* wird das zeitlich projektierende *non tota* durch das Wandlungsverb *transformari* unterstützt: *Secundo, quia non tota deo dicata, non tota in deum transformata*.<sup>91</sup> Demnach kann nur durch die völlige Orientierung auf Gott und auf dem Wege der Verwandlung die Identität im einen Sein erreicht werden. Es wird also wiederum ein Weg vorgegeben und eine zeitliche Differenz impliziert.

<sup>88</sup> LW IV, S. 459, Z. 9.

<sup>89</sup> LW IV, S. 459, Z. 9 f. ("Denn solange sie nicht als ganze Gottes ist, gehört Gott auch nicht als ganzer der Seele.") — Für die Übersetzungen in dieser Arbeit ist, soweit nicht anders gekennzeichnet, die Verfasserin verantwortlich.

<sup>90</sup> Ein Vergleich der Parallelpredigten XXXVI, 1 und 18 lässt die Bedeutung der Reziprozität für das Lateinische besonders klar hervortreten. In der Dissertation der Verfasserin wird hierauf näher eingegangen werden.

<sup>91</sup> LW IV, S. 459, Z. 10 f.

Parallel zur ersten Auslegung von *suam* greift die dritte das Adverb *adhuc* erneut auf: *Tertio, quia adhuc sentit se, sapit sibi et deus in ipsa et non in se ipso*.<sup>92</sup> Diese diachron eingebundene Speisemetaphorik wird im folgenden mittels einer aus dem Hohelied zitierten Weg- und Duftmetaphorik räumlich gespiegelt: '*trahe me post te; curremus in odorem unguentorum tuorum*', *non iam meorum*.<sup>93</sup> Durch *non iam* ordnet Eckhart dabei dem Räumlichen (*trahe ... post ...*, *curremus in ...*) die Zeitlichkeit bei und verleiht somit nochmals der Differenz zwischen Jetztzeit und Ewigkeit Nachdruck.

Eckhart hält folglich im zweiten Hauptabschnitt des Sermo durchgängig an einer Gesprächsposition fest, die die Entfernung zwischen den Seinsstufen heraushebt. Durch die Ausdrücke *non tota / non totus* und *adhuc* sowie durch das Verwandlungsverb *transformari* wird ein Weg offengelegt, der wiederum eine zeitliche und räumliche Dynamik erzeugt und die Transformation der *anima* zum Ziel der *unio mystica* hin verlangt.

### Predigt 17: *als verre si mîn ist*<sup>94</sup>

Auch die deutsche Predigt ist im zweiten Hauptabschnitt in eine dreifache Auslegung untergliedert. Inhaltlich deckt sich dieser Abschnitt weitestgehend mit seinem lateinischen Parallelabschnitt.

In der ersten Auslegung wird zunächst festgehalten, dass das, was der Seele zu eigen ist, nicht Gottes ist. Die zweite Auslegung führt dies fort, indem sie den Haß, den die Seele wider sich selbst hegen soll, darauf zurückführt, dass die Seele nicht völlig in Gott gesetzt, gepflanzt und abgebildet ist: *Daz ander: wan mîn sêle niht alzemâle in got gesast und gepflanzet und widerbildet ist*.<sup>95</sup> In dem Ausdruck *niht alzemâle* begegnet hier eine Parallele zu *non tota* im lateinischen Sermo. Auch die Partizipationsaussage *in got gesast* etc. ist als Gegenstück zur lateinischen Fassung zu verstehen, in der mit *non tota deo dicata, non tota in deum transformata* die Unterscheidung von Gott und Seele formuliert wird. Das Setzen, Pflanzen und Wiederbilden der *sêle* in Gott ist jeweils Metapher für die Rückkehr der Seele an ihren Ursprung. Die Metaphern bringen letztlich eine Unterscheidung zwischen Vater und Sohn zum Ausdruck, die dem Verhältnis zwischen Pflanze und Mutterboden entspricht.

Diese ausschließlich unterscheidende Gesprächsposition wird auch in der dritten Auslegung fortgeführt. Darin erfolgt die Aufforderung, dass die *sêle* nicht sich selbst

<sup>92</sup> LW IV, S. 459, Z. 11 bis S. 460, Z. 1. — Hier muss entgegen der Übersetzung von Benz/Decker/Koch (ibid.) *sapit* als zweites Verb im *quia*-Satz dem *sentit* asyndetisch gleichgestellt werden, und zwar analog zu den Participia *dicata, ... transformata* im vorausgehenden Satz.

<sup>93</sup> LW IV, S. 460, Z. 1 f.

<sup>94</sup> DW I, S. 286, Z. 2. — Der erste Satz dieses zweiten Hauptabschnittes lautet: "Ez sint drî sache, war umbe diu sêle hazzen sol sich selber." (DW I, S. 286, Z. 1). Sturlese hat auf anschauliche Weise verdeutlicht, dass dieser Satz mit größter Wahrscheinlichkeit interpoliert wurde (Sturlese 1998, S. 89 f.). Daher erscheint er hier nicht als Lemma des Predigtabschnittes.

<sup>95</sup> DW I, S. 286, Z. 3 f.

bzw. Gott in sich, sondern Gott in Gott schmecken solle: *Diu dritte sache ist: smecket diu sêle ir selber, als si sêle ist, und smecke ir got mit der sêle, dem ist unreht. Ir sol got in im selber smecken, wan er ist alzemâle ob ir* ("denn er ist völlig oberhalb ihrer").<sup>96</sup>

Wenngleich hier keine Synchronie zwischen Jetztzeit und Ewigkeit — wie im ersten Absatz des ersten Hauptabschnitt — ausgedrückt ist, so fehlt doch im Vergleich zum lateinischen Sermo auch jede räumliche und zeitliche Dimension in der Unterscheidung von Gott und *sêle*. Die Gesprächsposition scheint durch das Lemma der Auslegung begrenzt, so dass die Perspektive sich streng auf die Position der Seele in ihrer Vielheit und Individuation, d.h. *als verre si mîn ist*, richtet.

### Sermo LV,4: *in hoc mundo*

Der dritte Hauptabschnitt, in dem sich erneut Lichtmetaphorik findet, ist der umfangreichste des lateinischen Sermo. In diesem bietet Eckhart eine dreifache Explikation von *in hoc mundo* dar.

(1.) Die erste Explikation beginnt mit einer eindringlichen Lichtmetapher. Eckhart geht gar nicht erst auf "diese Welt" ein, sondern wendet sich gleich der transzendenten Welt zu: *Propter <hoc> [sc. propter hunc mundum] innuit [sc. Christus] mundum aliud*.<sup>97</sup> Am Beispiel der Engel wird die Dichotomie zwischen *hic mundus* und einem *alius mundus* verdeutlicht. Alle Dinge der körperlichen Welt sind körperlos in jedem Engel abgebildet, wobei diese körperlosen oder unstofflichen Dinge in einer gewissen *lux intellectualis* schweben, die in dem Maße in sie hineinstrahlt, in dem der jeweilige Engel ihrer bedarf: *in quolibet angelo stant omnes res huius mundi corporalis incorporaliter, in luce quadam intellectuali pendentes irradiante iuxta exigentiam recipientis angeli*.<sup>98</sup> Hier hat man sich wieder das stoffliche Licht als absolute Metapher für ein geistiges, ursprüngliches Licht vorzustellen. In ähnlicher Weise wie

<sup>96</sup> DW I, S. 286, Z. 7 f.

<sup>97</sup> LW IV, S. 460, Z. 3.

<sup>98</sup> LW IV, S. 460, Z. 3–5. Die Übersetzung von Benz / Decker / Koch ist grammatikalisch nicht zu rechtfertigen und inhaltlich nicht zwingend ("Sage, dass in jedem Engel alle Dinge dieser stofflichen Welt unstofflich sind. [Die Engel] schweben in einem geistigen Licht, das in sie einstrahlt, je nachdem die Natur des empfangenden Engels seiner bedarf." LW IV, S. 460). Zwar ist es nicht falsch, dass auch die Engel in einem intellektuellen Licht schweben, doch sagt der Text dies hier nicht aus. An dieser Stelle ist vielmehr gemeint, dass die Engel das Licht, in dem sie zweifelsohne schweben, das sie aufnehmen (siehe *recipientis angeli*) und somit in sich tragen, auf die unkörperlichen Dinge in sich weiterstrahlen lassen. Die Intensität des weitergestrahlten Lichts ist dabei von der Aufnahmefähigkeit (*exigentia*; eigtl. "Bedürfnis") des jeweiligen Engels abhängig, der durch seinen Stand in der Hierarchie der Engelchöre das Licht in einer bestimmten Qualität bricht (*in luce quadam intellectuali ... iuxta exigentiam recipientis angeli*).



bei der absoluten Metapher erscheinen die *res huius mundi corporalis* als Analoga der stofflosen Dinge, die in den Engeln schweben.

Diese platonisch gefärbte Aussage leitet die erste Auslegung des dritten Hauptabschnitts ein, dessen Schwerpunkt auf der Umschreibung des *alius mundus* liegt. Es geht um die reine Wesenheit der Seele, die als *sua perfectio animae rationalis* bezeichnet wird.<sup>99</sup> Mit einem außergewöhnlich umfangreichen Zitat aus Avicennas *Metaphysica*<sup>100</sup> erklärt Eckhart, was mit der *anima rationalis* während des Ascensus geschieht, wenn sie vollendet wird. Im ersten Teil dieses langen Zitats lässt er den persischen Philosophen auf höchst abstrakte Weise vier Schritte zur *perfectio animae rationalis* darstellen:

Die illud Avicennae IX Metaphysicae capitulo ultimo, bene ante medium: "sua perfectio animae rationalis est, ut fiat saeculum intelligibile et describatur in ea forma totius et ordo intellectus in toto et bonitas fluens in omne, et ut incipiens a principio totius procedat ad substantias" intellectuales, "excellentes, spirituales absolute et deinde ad spirituales, pendentes aliquo modo ex corporibus, et deinde ad animas moventes corpora et postea ad corpora caelestia, et ut haec omnia sint descripta in anima secundum dispositionem et vires eorum, quousque perficiatur in ea dispositio esse universitatis, et sic transeat in saeculum intellectum instar esse totius mundi, cernens id, quod est pulchritudo absolute et bonitas absolute et decor verus, fiat unum cum ea insculpta exemplo eius et dispositione eius et incedens secundum viam eius, conversa in similitudinem substantiae eius."<sup>101</sup>

<sup>99</sup> LW IV, S. 460, Z. 10.

<sup>100</sup> *Metaphysica* 9,7. — Vgl. hierzu Sturlese: "Ein Exzerpt solcher Dimensionen ist meines Wissens im ganzen Predigtbuch Eckharts ein Unikum." (Sturlese 1998, S. 92). Der Grund für dieses ausführliche Zitat liegt laut Sturlese darin, "dass die in Frage stehende Stelle für Eckhart so wichtig war, dass er sie genau und ausführlich in seinen privaten Papieren exzerpierte, um sie jederzeit im vollen Wortlaut zur Verfügung zu haben." (ibid.). Zur philosophischen Bedeutung des Zitats schließt er an: "Die Stelle ist tatsächlich sehr wichtig, und zwar auch in allgemeinerer philosophiehistorischer Hinsicht. Avicenna legt hier seine sogenannte Lehre der >>philosophischen Glückseligkeit<< dar, und zwar in vier Schritten, die ebenso viele Etappen im kontinuierlichen Vervollkommnungsprozess des intellektuellen Lebens des Philosophen und des Wissenschaftlers bilden." (ibid.) — Zu den vier Schritten s.o. die Ausführungen im Haupttext.

<sup>101</sup> LW I, S. 460, Z. 9 bis S. 461, Z. 10. — Im folgenden wird die deutsche Übersetzung nach Sturlese zitiert. Sie deckt sich, auch wenn Sturlese dies unerwähnt lässt, nahezu völlig mit der Übersetzung von Benz / Decker / Koch. Allein wenn letztere *intelligibilis, intellectus, intellectualis* ohne Unterschied mit "geistig" übersetzen, differenziert Sturlese genau: "Avicenna ... sagt: >>die Vollendung der vernünftigen Seele besteht darin, dass sie selbst zu einer denkbaren Welt (*saeculum intelligibile*) wird und die Form des Weltalls, die in ihm erkannte Ordnung und die in alles einströmende Gutheit in sie eingezeichnet wird, und das geschieht so, dass sie ausgehend von dem Ursprung des Weltalls zu den denkenden Substanzen übergeht, und zwar zunächst zu den höheren rein denkenden Substanzen, dann zu den denkenden Substanzen, die in gewisser Weise von den Himmelskörpern abhängen, dann zu den Seelen, welche diese Körper bewegen, und schließlich

Die Seele steigt demnach erstens zu einer denkbaren Welt auf (*saeculum intelligibile*). Diese erste der vier Stufen zur *perfectio* ist selbst noch einmal in vier Schritte untergliedert. In einer Bewegung vom Höchsten zu den niedrigeren transzendenten Seinstufen, wird der *anima rationalis* der ganze Kosmos eingeschrieben, und zwar zuerst — vom Ursprung des Weltalls ausgehend — die höheren, rein denkenden Substanzen (1. Schritt), dann die denkenden Substanzen, die in gewisser Weise von den Himmelskörpern abhängen (2. Schritt), die Seelen, welche diese Körper bewegen (3. Schritt), und schließlich die Himmelskörper (4. Schritt).<sup>102</sup> Nach dieser Einschreibung ist die *anima rationalis* ein *saeculum intelligibile*, d.h. sie hat nun die Möglichkeit, die anderen drei Stufen des Aufstiegs zur *perfectio* zu aktualisieren. Zunächst kann sie den in einzelnen Schritten in sie eingezeichneten Kosmos zu einem geordneten Ganzen verschmelzen (*dispositio esse universitatis*). Aufgrund dieser *dispositio*, die die zweite Stufe des Aufstiegs zur *perfectio* kennzeichnet, kann die *anima rationalis* die dritte Stufe erreichen, d.h. sie kann zum *saeculum intellectum* in Nachbildung des gesamten Seins der Welt werden (*et sic transeat in saeculum intellectum instar esse totius mundi*). In jenem *saeculum* schließlich wird mit einem vierten Schritt das, was einmal *anima rationalis* war, aufgrund ihrer Vollendung eins mit dem absoluten Guten und seinem Wesen ähnlich (*fiat unum cum ea insculpta exemplo eius et dispositione eius et incedens secundum viam eius, conversa in similitudinem substantiae eius*).

Zentral für die Aussage der Predigt sind hier zwei Aspekte. Zum einen wird wiederum ein Verwandlungsgeschehen betont. Nicht nur die flektierten Formen der Wandlungsverba *fieri* und *converti* sowie das zweimal auftauchende Zeitadverb *deinde*, sondern auch die ausgeprägte Wegmetaphorik schließen die Unmittelbarkeit der Einheit aus (*incedens secundum viam eius*; vgl. auch *procedat* und *transeat* im vorausgehenden Text).<sup>103</sup> Zum anderen spricht Avicenna hier nicht von einer Wesenseinigung zwischen *anima rationalis* und *summa bonitas*, sondern von einer erst in der Vollendung, d.h. in der Einigung erreichten Ähnlichkeit. Die Gesprächsposition

---

zu den Himmelskörpern. Wenn all das mit seinen Zurichtungen und Kräften in die Seele eingezeichnet ist und die Verfassung des Seins der Allheit (*dispositio esse universitatis*) in ihr zur Vollendung kommt, wird sie zu einer gedachten Welt (*saeculum intellectum*) in Nachbildung des gesamten Seins der Welt. Indem sie nun das schaut, was die Schönheit schlechthin, die Gutheit schlechthin und die wahre Zier ist, wird sie mit ihr eins (*unum cum ea*), da ja das Weltall nach ihrem Urbild und ihrer Anordnung in sie eingepreßt ist und sie, zum Abbild ihres Wesens geworden, ihren Weg verfolgt. <<“ (Sturlese 1998, S. 91).

<sup>102</sup> Zur Seele als Mikrokosmos vgl. LW I, S. 522, Z. 2 f.: “Ipse etiam philosophus dicit quod >> anima est locus specierum <<, >> non tota, sed intellectus <<.” (Zitate nach Aristoteles, s. ibid., Anm. 2 zum lateinischen Text).

<sup>103</sup> LW IV, S. 461, Z. 9, 2+7. — Dass hier in kaum merklicher Weise Zitate herangezogen sind, erscheint unproblematisch, da sich diese mit Eckharts eigenen Auffassungen decken und eng in den Argumentationsverlauf verwoben sind. Bei der Wahrheitssuche und -vermittlung tritt die Identität des Urhebers der Worte zurück. Deshalb markiert Eckhart häufig nur, dass er zitiert, nicht jedoch, wen er zitiert. Vgl. Anm. 37.

wird damit von einer Seins-Differenz bestimmt, die — ganz platonisch und im Sinne der proportionalen Analogie — in der *unio* nicht überwunden wird. Die Perspektive ist dabei von der Warte der *anima rationalis* auf die *unio* gerichtet.

Im zweiten Teil des Avicenna-Zitats wird nun die Unerreichbarkeit des höchsten Guten nochmals aufs schärfste betont: "... *istorum*<sup>104</sup> *ad illa* <*m*> [sc. *bonitatem absolute*] *comparatio nulla omnino* <*est*> *nec in perfectione nec in excellentia nec in multitudine*."<sup>105</sup> Mit zwei konditionalen Konjunktiven, die als Mittel zur Distanzierung von der Gegenwart des Sprechenden zu bewerten sind, lässt Eckhart Avicenna darlegen, was zu tun ist, um das höchste Gute überhaupt zu erahnen: "*ideo non sentimus illam delectationem*" "*nec allicimur ad eam, nisi prius deposuerimus iugum voluptatis a cervicibus nostris et irae et sorores earum et degustemus aliquid delectationis illius* <*et sic fortasse imaginabimur de illa*> *parum aliquid tamquam per interpositum*."<sup>106</sup> Indem die Ablehnung von Lust, Zorn sowie deren Schwestern gefordert wird, lässt Eckhart hier (mittelbar durch Avicenna) ausnahmsweise die christliche Tugendlehre einfließen, die in seinen lateinischen wie deutschen Schriften sonst auffallend wenig Raum erhält. Nach Ernst Soudek bedeuten Lust, Zorn und Wissen (als niedere Form des Intellekts) bei Eckhart die drei niederen Ausdrucksformen der Seele und dienen als "äußere(n) Manifestationen ihrer Verbindung mit dem Körper"<sup>107</sup>. Wiederum wird also die Differenz zwischen *anima* und dem höchsten Guten in den Vordergrund gestellt.

Die erste Explikation von *in hoc mundo* beschließt Eckhart mit einem weiteren Avicenna-Zitat, das darauf hinweist, dass der Mensch sich in seiner Körperverhaftung allenfalls ein verschleiertes Bild von der ergötzlichen geistigen Erkenntnis der Ewigkeit machen kann: "... <*et sic fortasse imaginabimur de illa*> [sc. *delectatione*] *parum aliquid tamquam per interpositum*."<sup>108</sup> Hier ist also nicht mehr die Rede davon, dass die Vollkommenheit und Einheit nicht in menschliche Worte gefasst werden könne, sondern es geht auf einer tiefer anzusetzenden Ebene um das grundsätzliche

<sup>104</sup> Koch erklärt hier trotz der Unvereinbarkeit des grammatischen Geschlechts, jedoch inhaltlich sinnvoll "*Scilicet virium sensitivarum*." (LW IV, S. 461, Anm. 2 zum lateinischen Text).

<sup>105</sup> LW IV, S. 461, Z. 12 f.

<sup>106</sup> LW IV, S. 462, Z. 7–11. Eigentlich wäre hier auch das durch *fortasse* abgeschwächte Futur als Mittel zur Distanzierung zu nennen. Als Athetese der Editoren fällt es jedoch aus der Interpretation heraus.

<sup>107</sup> Soudek 1973, S. 37: "Die Seele weist drei niedere und drei höhere Ausdrucksformen auf. Diese gehören nicht zum grundsätzlichen Wesen der Seele, denn als >>Ding an sich<< ist die Seele einfach; sie sind vielmehr die äußeren Manifestationen ihrer Verbindung mit dem Körper. Die drei niederen sind Wissen (als eine niedere Form des Intellekts), Temperament (Zorn) und Verlangen, Begehren. Die höheren sind (ganz im Sinne des hl. Augustin) Gedächtnis, Wille, Intellekt." Diese Dreiteilung erinnert an die platonische Dreiteilung der Seele in Denken, Wille und Begierde (vgl. Offergeld 1997, S. 164, Anm. 24).

<sup>108</sup> LW IV, S. 462, Z. 10 f.

Erkenntnisvermögen, das hier aufgrund der Körperverhaftung als unzulänglich bezeichnet ist.<sup>109</sup>

So bleibt die Gesprächsposition in dieser ersten Explikation von *in hoc mundo* von der Differenz zwischen *anima* und *summa bonitas* gekennzeichnet. Sie verharnt durchgängig bei der *anima*, wobei sie zuerst bei der *anima rationalis* und dann bei der körperverhafteten *anima* zu verorten ist. Der Blick ist auf die zeitlich und räumlich entfernte *unio* gerichtet, wobei die Einigung mit dem höchsten Guten nach Avicenna nur zur *similitudo* führt. Eine Gleichheit oder Seins-Identität wird hier nicht thematisiert. Da die Lichtmetapher *lux intellectualis* noch vor dem Philosophen-Zitat am Anfang der Auslegung erscheint, bleibt offen, ob sie im Kontext des Zitats und somit im Kontext der proportionalen Analogie zu deuten ist. Es lässt sich jedoch festhalten, dass sie ganz dem transzendenten Bereich zugeordnet ist und zur Unterscheidung der sinnlichen und der intelligiblen Welt beiträgt.

(2.) Die zweite Explikation von *in hoc mundo* — markiert durch die Wiederholung dieser Wendung als Zwischenüberschrift<sup>110</sup> — setzt im Gegensatz zur ersten Auslegung am *hic mundus* an, lässt die Perspektive dann jedoch gleich auf den *alius mundus* und schließlich nochmals zurück auf den *hic mundus* wechseln.

Eckhart stellt hier ein neues Thema vor: die Liebe. Zunächst trifft er die Feststellung, dass die Seele nur aufgrund der Liebe in dieser Welt sei: *anima in mundo isto solum est amore*.<sup>111</sup> Wie Sturlese treffend zu der gleichlautenden Parallelstelle im deutschen Text folgert, gibt dies der Eckhart'schen Lehre vom Ungeschaffenen der Seele Ausdruck:

„Auf der oben gewonnenen Einsicht bauend, daß die Seele jenseits ihrer lebenspendenden Funktionen einen vom Körper unabhängigen Grund oder ein Wesen göttlicher Natur hat, beruft sich Eckhart auf die Autorität zweier Meister, um zu betonen, daß die Seele in ihrem Höchsten oberhalb dieser Welt ist, und daß sie ihrem Wesen nach mit der Welt nichts zu tun hat. Wie kann denn nun passieren, daß die Seele durch diese Welt angezogen wird? Dies erfolgt — so die Antwort — aufgrund der Liebe und des Willens, und nicht aufgrund ihrer Natur.“<sup>112</sup>

Implizit bringt Eckhart hier also das attributive Analogiemodell zum Ausdruck, da er die Körperverhaftung der Seele nur mit deren Liebe zum Kreatürlichen begründet.

<sup>109</sup> Da <et sic fortasse imaginabimus de illa> durch die Editoren interpoliert wurde, lässt sich dieser Teil des Satzes für die Interpretation nicht verwenden.

<sup>110</sup> LW IV, S. 462, Z. 12.

<sup>111</sup> Ibid.

<sup>112</sup> Sturlese 1998, S. 90.

Diese Aussage unterstreicht er, indem er Geliebtes und Liebendes anhand von Bibel- und Augustinus-Zitaten gleichsetzt: *Nam ubi amat, ibi est. Qualia amat, talis est,* „Augustinus super canonicam Iohannis Homilia 2. „Terram amas, terra es ...“<sup>113</sup> Anschließend wechselt Eckhart die Perspektive vom Kreatürlichen zum Transzendenten. Mit Augustinus findet er zu dem Urteil, dass durch die rechte Liebe zu Gott ein ‘Gott-Sein’ erreicht werden kann (*“Deum amas? quid dicam? deus eris? Non audeo dicere ex me, scripturas audiamus: ‘ego dixi: dii estis’”*).<sup>114</sup> Dazu muss man Gott *‘ex toto corde’, ‘ex tota anima’* und *‘ex tota mente’*, also entsprechend der speziellen Deutung von *ex* durch Eckhart, auf einer transzendenten Stufe lieben.<sup>115</sup> Dies gestaltet sich als eine schwierige Aufgabe, die nur durch die Schau des Intellekts auf jener Seins-Stufe erfüllt werden kann, die sich durch *summa puritas* auszeichnet: *or <di> nat affectum, qui in illa summa puritate, qua ornatur aspectus intellectus, <ut> iam dictum est, deum amat.*<sup>116</sup> Man kann sich also durch die rechte Liebe, die hier konform mit der Tradition als intentionales, zur Einheit hin vermittelndes Prinzip aufgefasst ist,<sup>117</sup> auf Gott zubewegen.

Es folgen einige interessante Formulierungen, die das Höchste begrifflich zu fassen suchen. Eckhart beschreibt darin den *affectus*, der das Gute ganz und gar an sich ergreift: *Ubi nota quod, licet affectus non possit accipere nisi bonum, tamen ibi accipit bonum absque ratione boni, ut dicit effusionem ad extra.*<sup>118</sup> Bemerkenswert ist hier zum einen das Ortsadverb *ibi*, das wiederum eine räumliche Distanz suggeriert, zum anderen die negative Formulierung *bonum absque ratione boni*, die das Eine zu benennen sucht. Ganz ähnlich übernehmen im folgenden Satz die Negation *bonum sine bono* und die affirmative Übersteigerung *superbonum bonum* die Aufgabe, den ideellen Ursprung, d.h. die Gutheit an sich, zu verbalisieren: *Adhuc tertio accipit bonum sine bono, quia scilicet superbonum bonum.*<sup>119</sup>

Wurden diese Auslegungen, die innerhalb einer Gesprächsposition der räumlich verschobenen Differenz von Vielheit und Einheit erfolgen, aus der Perspektive des *alius mundus* gemacht, so blickt die folgende Kommentierung erneut auf die Körperverhaftung der Seele. Eckhart greift das Bibel-Zitat *‘dii estis’* nochmals auf und erklärt, weshalb es sich nicht auf *anima* beziehen kann. Die Liebe nämlich bedeutet das Schwergewicht und damit den Ort einer Sache: *res locatur pondere suo, sed “amor*

<sup>113</sup> LW IV, S. 462, Z. 12–14.

<sup>114</sup> LW IV, S. 462, Z. 14 — S. 463, Z. 1.

<sup>115</sup> LW IV, S. 463, Z. 2 f. — Vgl. hierzu die Formulierung *in tota mente* (s. Anm. 63). Die verschiedenen Präpositionen lassen sich hier als Hinweis auf die hierarchisch verschiedenen Seinsstufen deuten.

<sup>116</sup> LW IV, S. 463, Z. 4.

<sup>117</sup> Zur Liebe als traditionell intentionales, zur Einheit hin vermittelndes Prinzip vgl. Köbele 1993, S. 134, Anm. 347.

<sup>118</sup> LW I, S. 463, Z. 6 f.

<sup>119</sup> LW I, S. 463, Z. 8 f. *Adhuc* ist hier im Gegensatz zu *adhuc* im zweiten Hauptabschnitt des Sermo (s.o.) nicht zeitlich aufzufassen, sondern steht im Sinne von “außerdem”.

*meus, pondus meum*<sup>120</sup>.“ Da sich nun *anima* dadurch auszeichnet, dass sie durch ihre Liebe dem Diesseits verhaftet ist, fehlt ihr das Schwergewicht in Gott: *Item locatur [sc. in deo aliqua res] dimensione, qua anima caret.*<sup>121</sup> Die Seele als Essenz ist in dieser Welt gleichsam verfärbt, d.h. “verdunkelt,” wie ein Hohelied-Zitat von Eckhart gedeutet wird: *Cant. 1: ‘nigra sum, sed formosa’ etc. Sequitur: ‘quia decoloravit me sol’, id est mundus iste, cuius rector est sol.*<sup>122</sup> Sie ist beschwert durch die niederen, subintellektuellen Kräfte (*‘filii matris meae pugnaverunt adversum me’, id est vires inferiores animae puritatem intellectus non nunquam impediunt*).<sup>123</sup> Diese Interpretation hebt sich deutlich von ihrer deutschen Parallele ab, welche anhand desselben Hohelied-Zitats — wie sich noch zeigen wird — die synchrone Differenz zwischen der Seele und ihrer reinen Wesenheit betont.

(3.) Eckhart beschließt die Auslegungen von *in hoc mundo* mit einer dritten Explikation, die wiederum durch die Wiederholung des Lemmas als Zwischenüberschrift markiert ist. Sie besteht lediglich aus einem Satz, der die Welt, die durch Raum und Zeit begrenzt ist, nachdrücklich aburteilt: *Mundus, qui est sub hic et nunc, cadens sub sensu, parvus est.*<sup>124</sup>

Die dreifache Auslegung von *in hoc mundo* ist konsequent durch eine Gesprächsposition gekennzeichnet, die auf die *unio* hin ausgerichtet ist. Aufgrund der durchgängigen Betonung der Differenz einerseits und der Analogie andererseits gibt es keine Aussagen zu einer unmittelbaren Identität. In der ersten Auslegung wird in einem längeren Zitat Avicennas sogar das proportionale Analogiemodell illustriert. In der zweiten Auslegung wird die Seele jedoch dadurch als ungeschaffen beschrieben, dass sie nur durch die Liebe (und nicht durch ihre Natur) am Kreatürlichen haftet.

Zur Bezeichnung der aufgeschobenen Einheit finden sich Wegmetaphern, Verwandlungsverba, Zeitadverbien, Negation und affirmative Übersteigerung. Das zeitlich-räumliche Nacheinander von Differenz und *unio* tritt folglich auch in diesem Abschnitt klar hervor, wobei die Perspektive — von der Gesprächsposition der *anima* bzw. *anima rationalis* aus — zwischen *alius mundus* und *hic mundus* oszilliert.

<sup>120</sup> LW, S. 463, Z. 10. Das Zitat stammt aus Augustinus, Conf. 13, 9, 10.

<sup>121</sup> LW IV, S. 463, Z. 11.

<sup>122</sup> LW IV, S. 464, Z. 3–5. Das hier auftauchende Bild des *sol* wurde nicht in die Betrachtungen zur Licht- und Feuermetaphorik aufgenommen, da *sol* als *istius mundi rector* expliziert wird und den *mundus iste* somit in einer realen Beziehung zum Weltenlenker repräsentiert; *sol* ist an dieser Stelle folglich metonymisch verwendet (“Sequitur: ‘quia decoloravit me sol’, id est mundus iste, cuius rector est sol.”). — Neben *scintillae* (LW I, S. 459, Z. 8) ist *sol* das einzige Beispiel für kreatürlich und damit pejorativ konnotierte Licht- und Feuerbegriffe in Sermo LV, 4.

<sup>123</sup> LW IV, S. 464, Z. 5 f. — Vgl. auch den ersten Hauptabschnitt: “Vere carcer animae non solum corpus, non solum tempus, sed et omnes vires sub intellectu, quibus artatur amplitudo intellectualis, ...” (LW IV, S. 459, Z. 6–8).

<sup>124</sup> LW IV, S. 464, Z. 7 f.



### Predigt 17: *in dirre werlt*

Auch die deutsche Version bedient sich in ihren Ausführungen zur körperhaften Welt der Lichtmetapher.<sup>125</sup> Dieser dritte Hauptabschnitt ist, parallel zum lateinischen Sermo, der umfassendste der gesamten Predigt. Er gliedert sich in eine ausführliche Behandlung der *sêle in dirre werlt* und eine hieran anknüpfende Schlußbetrachtung zur *sêle*.

Zunächst bekräftigt Eckhart mittels mehrerer Meister-Zitate die Differenz zwischen der Seelen-Natur und dieser Welt. Er formuliert dabei zuerst eine allgemeine Dichotomie zwischen den beiden ontologischen Bereichen. Diese impliziert eine räumliche Hierarchie: *Ein meister spricht, daz diu sêle in irm hoehsten und lûtersten si ob der werlt*.<sup>126</sup> Beachtenswert ist das Personalpronomen *irm*. Es korreliert direkt mit dem lateinischen *suae* in der Wendung *propter absentiam suae puritatis* etc., wenngleich hier — wie schon im zweiten Hauptabschnitt bei *in irm grunde* — im Gegensatz zum lateinischen Text keine diachrone Dimension entworfen wird.<sup>127</sup> Eckhart fährt dann fort, dass lediglich die Liebe die Seele in diese Welt ziehe: *Niht entreget die sêle in dise werlt denne minne aleine*.<sup>128</sup> Wie bereits im lateinischen Sermo ist diese Aussage auch hier so zu werten, dass Eckhart die Seele als ungeschaffen auffasst. Sie wird nämlich nur durch ihre Liebe, nicht durch ihre Natur in die Welt gezogen.

In Übereinstimmung mit dem lateinischen Sermo wird die Dichotomie zwischen Immanenz und Transzendenz in diesem Teil der Auslegung konsequent hervorgehoben. Dabei expliziert Eckhart sein Bildprogramm. Es werde — so zitiert Eckhart einen Meister, den er wieder unbenannt lässt — die Natur und natürliche Vollkommenheit der *sêle* an jenem Ort eine vernünftige Welt in sich, an dem Gott aller Dinge Urbilder in die Seele eingeildet habe: *Ein meister spricht: der sêle natûre und natûrlichiu volkommenheit ist, daz si in ir werde ein vernünffigiu werlt, dâ got in sie gebildet hât aller dinge bilde*.<sup>129</sup> An dieser Stelle gebraucht Eckhart ein Verwandlungsverb im Präsens (*daz si in ir werde*) und impliziert damit eine noch zu vollziehende

<sup>125</sup> Deren Verwendung im Sinne eines schädlichen Lichtes soll hier allerdings vernachlässigt werden, zumal sie einerseits nicht zur Klärung der Anwendung des Bildes auf die Seele und ihre Essenz beiträgt ("swaz diu sunne, daz ist lust der werlt, swaz mich des beschînet und berüeret, daz machet mich dunkel und brûn" [DW I, S. 292, Z. 2 f.]) und andererseits *sunne* hier ohnehin metonymisch verwendet ist. Vgl. Anm. 122.

<sup>126</sup> DW IV, S. 287, Z. 2 f.

<sup>127</sup> Siehe: "Unde propter absentiam suae puritatis et simplicitatis et abstractionis, quam nondum habet necdum atti<n>git necdum ipsi est nominabilis, causam habet odii et gemitus, ..." (s. Anm. 38). — Zu *in irm grunde* vgl. die Ausführungen oben zum zweiten Hauptabschnitt der deutschen Predigt ("Predigt 17: *sêle*").

<sup>128</sup> DW I, S. 287, Z. 3 f.

<sup>129</sup> DW I, S. 288, Z. 7 — S. 289, Z. 2. — Bei dem genannten Meister handelt es sich gleich um drei mögliche Philosophen, nämlich Avicenna, Augustinus und Plato (s. *ibid.*, S. 288 f., Anm. 4 zum lateinischen Text).

Transformation, die eine diachrone Differenz zwischen der Seele und ihrer reinen Wesenheit suggeriert.<sup>130</sup>

Mehrfach hebt Eckhart hervor, dass die Dinge, so wie sie in Gott sind, in der Seele sein müssen: *Swer dā sprichet, daz er ze sīner natūre komen sī, der sol alliu dinc in im gebildet vinden in der lüterkeit, als sie in gote sint, niht als sie sint in ir natūre, mēr: als sie sint in gote. ... Dā nimet si alliu dinc in gote, niht in der lüterkeit, als sie in ir natürlīcher lüterkeit sint, mēr: in der lütern einvalticheit, als sie sind in gote.*<sup>131</sup> Hier benutzt Eckhart für die Beschreibung der Seele, in welche die Welt eingebildet ist, Vergangenheits- und Präsensstempora, so dass der Leser den Eindruck der Unvermitteltheit erhält. Die Verwandlung führt schließlich zur Einheit: *In dem kumet si in daz erste, in den begin, dā got üzbrichet mit gūete in alle créature.*<sup>132</sup>

Gegen Ende des ersten Teils der Auslegung zu *in dirre werlt* zitiert Eckhart nochmals einen Meister: die Seele besitzt das Vermögen, dass aller Dinge Bilder in sie eingeprägt werden (*Ein meister sprichet: diu sēle hat eine mūgelicheit in ir, daz aller dinge bilde in sie gedrucket wird.*).<sup>133</sup> Auch in diesem Zitat lässt Eckhart eine Gesprächsposition deutlich werden, die eine Differenz zwischen *sēle* und ihrer Lauterkeit aufweist: im Hinweis auf das Vermögen wird automatisch eingeräumt, dass die Seele zunächst auf einer niedrigeren Stufe des Seins zu verorten ist, die sie im Aufstieg zu ihrer Vollkommenheit hinter sich zu lassen vermag. Die Überwindung der Differenz wird dabei nicht — wie etwa im lateinischen Parallelsermo — ausdrücklich in eine eschatologische Ferne gerückt. Dennoch wird durch den Verweis auf *eine mūgelicheit in ir, daz aller dinge bilde in sie gedrucket wird*, hier eine Differenz zwischen der Seele und ihrer Vollendung aufgezeigt, zumal die Aktualisierung des Seelenvermögens nicht thematisiert wird. Damit führt dieser Auslegungsteil die Gesprächsposition des zweiten Hauptabschnitts zu *als verre si* [sc. *die sēle*] *mīn* ist fort, in dem die Differenz zwar markiert wird, ihre zeitlichen Dimensionen (Diachronie, Synchronie) jedoch nicht explizit werden.

Am Schluß der ersten Auslegung von *in dirre werlt* wird noch einmal die Ineffabilität der göttlichen Vernunftwelt in Erinnerung gerufen: die Unbegreiflichkeit der Vernunftwelt, an die kein Gedanke heranreicht, wird erneut durch ein anonymes

<sup>130</sup> Sturlese hingegen will hier eine Synchronie von kreatürlicher und intelligibler Welt allein schon in der Erwähnung einer anderen Welt erkennen: "Durch diese Überlegungen [sc. dass die Seele durch diese Welt aufgrund der Liebe und des Willens, nicht aufgrund ihrer Natur angezogen wird — G.H.-C.] suggeriert Eckhart seinem Publikum eine ganz besondere Interpretation der >>anderen Welt<<, von der er spricht. Es ist keine Welt der Zukunft, sondern eine Welt des Präsens. Es handelt sich nicht um eine Welt, die sich nach dem Tod eröffnen wird, sondern um eine Dimension, in der jeder Mensch — bewusst oder unbewusst — lebt und schon immer gelebt hat. Die >>andere Welt<< ist die Welt des Denkens." (Sturlese 1998, S. 91).

<sup>131</sup> DW I, S. 289, Z. 2–9.

<sup>132</sup> DW I, S. 289, Z. 6 f.

<sup>133</sup> DW I, S. 291, Z. 1 f. — Der Meister, auf den sich Eckhart hier bezieht, ist Aristoteles (s. *ibid.*, Anm. 2 zum lateinischen Text).

Meister-Zitat benannt: *Ein ander sprichet: niemer ist diu sêle komen in ir blôze natûre, si envinde alliu dinc in ir gebildet in der vernünfftigen werlt, diu unbegrîflich ist; enkein gedanc enhoeret dar zuo.*<sup>134</sup> Das Verwandlungsverb *komen* ist hier ins Vergangenheits-tempus gesetzt, so dass der Eindruck erweckt wird, die *sêle* befinde sich bereits *in ir blôze natûre*, d.h. in ihrer reinen Wesenheit. Hier wird also erneut die Diachronie von *sêle* und ihrer abstrahierten Essenz suggeriert. Die apophatische Aussage (*in der vernünfftigen werlt, diu unbegrîflich ist; enkein gedanc enhoeret dar zuo*) wird im folgenden durch ein Zitat Gregors des Großen unterstrichen: *Gregorius sprichet: swaz wir von götlichen dingen reden, daz müezen wir stameln, wan man muoz im wort geben.*<sup>135</sup>

Abschließend ergeht eine gleichsam nachgelieferte Betrachtung zur *sêle*, welche die Bedeutung des Begriffs nochmals bewusst machen soll. Bezüglich der Verse Cant. 1,4 f., die in Sermo LV,4 im dritten Hauptabschnitt (am Ende der zweiten Auslegung) kurz behandelt wurden und die die Diachronie von Jetztzeit und Ewigkeit veranschaulichten (s.o.),<sup>136</sup> wagt Eckhart hier eine paradox anmutende Auslegung zur parallelen Lichtheit und Dunkelheit der *sêle*: *ez* [sc. *brûn*, auf die *sêle* verweisend] *hât etwaz liehtes und ouch tunkelheit.*<sup>137</sup> Dabei ist die *sêle* die schönste *in irm natürlîchen liehte.*<sup>138</sup> In einer zirkulären Struktur wechselt die Gesprächsposition hier

<sup>134</sup> DW I, S. 291, Z. 2–5. — Laut Benz / Decker / Koch kann sich Eckhart hier wieder auf Avicenna, Augustinus und Plato berufen (ibid., Anm. 3 zum lateinischen Text). Sturlese meint jedoch zu dem Predigtabschnitt, der in der Kohlhammer-Ausgabe S. 290, Z. 5 — S. 291, Z. 5 umfasst: "Hier weist Eckhart auf die historischen Koordinaten seiner Lehre von der >>Natur der Seele<< hin. Verblüffenderweise beruft er sich weder auf Platon noch auf Augustin, sondern er verbindet ausdrücklich die Theorie Avicennas mit der Intellektlehre des Aristoteles. Der erste zitierte >>Meister<< ist nämlich der Stagirit: Eckhart bezieht sich auf die sog. >>mögliche Vernunft<< (intellectus possibilis), welche >>irgendwie alles sein muss, um alles werden zu können<<, und daher >>das Universum ist<< (De anima III, 5, 430a14–15 und 8, 431b21–23; vgl. In Gen. I n. 115, LW I / 2, S. 155; Pr. 21, DW I, S. 370, 2: *Diu sêle ist alliu dinc* [...]). Noch verblüffender ist das Faktum, dass Eckhart die Worte des Aristoteles nicht auf die Entstehung punktueller Gedanken bezieht, sondern sie als eine Bestätigung für die Idee versteht, dass sich die mögliche Vernunft vollkommen verwirklichen kann. Die Offenheit der möglichen Vernunft ist für ihn nicht nur die Offenheit gegenüber allen möglichen denkbaren Inhalten, sondern vielmehr Offenheit gegenüber dem als eine Einheit gedachten Universum. Hierin besteht die Verwirklichung der Vernunft — und dies ist Avicennas >>denkbare Welt<<. Begründung: >>aller Dinge Bilder<< (Avicennas *forma totius*) sind >>einfaltig in der Seele<<. Die Verbindung mit Avicenna wird in den folgenden Zeilen deutlich, als Eckhart fast wortwörtlich wiederholt, was er bereits über die >>Erlangung des eigenen Wesens<< (Avicennas *conversio in similitudinem substantiae divinae*) gesagt hat: Sie erfolgte erst, wenn man die *forma totius*, >>aller Dinge Bilder<<, nach einer höheren Einheit denkt, und zwar nach der reinen einfaltigen und unbegreiflichen Art und Weise, wie sie in ihrem Ursprung und ihrer Ursache, Gott, sind (Avicennas >>gedachte Welt<<)." (Sturlese 1998, S. 95).

<sup>135</sup> DW I, S. 291, Z. 5 f.

<sup>136</sup> Im lateinischen Text wird das Hohelied-Zitat erst auf das Stichwort *decolorata* hin angeführt. Im Gegensatz zum deutschen Text macht das Lateinische keine Ausführungen über Licht und Dunkelheit (LW IV, S. 464, Z. 3 f.).

<sup>137</sup> DW I, S. 292, Z. 4.

<sup>138</sup> DW I, S. 293, Z. 1.

wieder zu jener Haltung des ersten Hauptabschnittes zurück, wo göttliches und menschliches Sein äquivok auftraten. Das Licht steht im deutschen Text bereits für die Natur der *sêle* in der Jetztzeit. So verhält sich — wie bereits im ersten Hauptabschnitt von Predigt 17 — die *sêle* auf paradoxe Weise synchron zur Ewigkeit und verweist nicht nur auf die eschatologisch ferne Wesenheit der Seelen-Essenz.

Der Text spricht also im Gegensatz zu seiner lateinischen Parallele zugleich aus der Position der Differenz und der *unio*, da er die Identität der Wesenheiten Gottes und der Seele über das Paradox von gleichzeitiger Licht- und Dunkelheit in die Seele gleichsam hereinholt und begrifflich durch die Metapher direkt aufnimmt. Das Bild von dem *natiurlichen liehte* fungiert mit seinem identifikatorischen Charakter und seiner Offenheit folglich erneut als innovative Sprengmetapher.

Es lässt sich für diesen dritten Hauptabschnitt zusammenfassen, dass die Gesprächsposition teils nur durch die Differenz, teils gleichzeitig durch die Differenz und *unio* bestimmt wird. Dabei wird die Lichtmetaphorik — wie schon im ersten Hauptabschnitt — zur Kennzeichnung des paradoxen Zusammenfalls von Jetztzeit und Ewigkeit eingesetzt. Wenn der Text nur aus der Differenz zwischen *sêle* und ihrem bzw. dem göttlichen Grund spricht, finden sich in der Regel keine Verweise auf eine diachrone Differenz. Nur an jener Stelle, an der Eckhart einmal ein Verwandlungsverb im Präsens (*daz si in ir werde*) gebraucht, impliziert er eine noch zu vollziehende Transformation, die eine diachrone Differenz zwischen der Seele und ihrer reinen Wesenheit suggeriert.

Im Einklang mit dem lateinischen Sermo findet sich in diesem Abschnitt das attributive Analogiemodell in der Feststellung ausgedrückt, dass die Seele nur durch die Liebe, nicht durch ihre Natur zur diesseitigen Welt hingezogen wird und somit auf ihre ungeschaffene Substanz verweist.

Die Predigt mündet in die Aufforderung, Gott um den Haß auf die Seele, insofern sie einem zu eigen ist, zu bitten, damit die Seele das ewige Leben erlange. Der Bibelvers vom Eingang der Predigt wird damit nochmals resümierend in Eckharts eigenen Worten wiedergegeben: *Bittet des unsern lieben herren, daz wir unser sêle hazen under dem kleide, als sie unser sêle ist, daz wir sie behüeten in daz ewige leben. Des helfe uns got. Amen.*<sup>139</sup>

#### Sermo LV,4: *in vitam aeternam custodit eam*

Zum Schluß des lateinischen Sermo findet sich die Auslegung von *in vitam aeternam custodit eam*. In diesem Teil herrschen zwei Interpretationsaspekte vor:

1.) Eckhart weist zuerst auf das Paradox hin, dass der Tod gemäß dem Neuen Testament zum Leben führt: *Primo, id est in deum sive in Christum, Ioh. 14: 'ego sum*

<sup>139</sup> DW I, S. 293, Z. 4–6.

vita'; Col. 3: '*vita vestra abscondita est cum Christo in deo*'. Sed nota quod praemittitur: '*mortui estis*'.<sup>140</sup>

Es folgt eine Bekräftigung, dass *anima* nicht mit *animae essentia* zu verwechseln ist: *Nota: anima, ut dictum est, nominat non essentiam, sed exseritionem sive diffusionem sui et innexionem ad corpus*.<sup>141</sup> Die Seele soll deshalb bewahrt werden hin zu Gott, zu Christus und zum ewigen Leben bzw. zur Anbindung an und zur Diffusion in Gott. Diese erfolgt jedoch erst jenseits von Zeit und Stofflichkeit: *Animam ergo custodire in deum, qui est vita aeterna, utpote extra terminos temporis, materiae, essentiae, ...*<sup>142</sup> Hierin lässt sich eine Bewegung der *anima* zur *essentia* hin und über diese hinaus nachvollziehen, ein Behüten eines Teils der *anima* zur Ewigkeit hin. Wurde die *anima* im ersten Hauptabschnitt des Sermo als die mit subintellektuellen Kräften belastete *essentia* umschrieben, so will Eckhart die dieser Stufe zugrundeliegende und nunmehr zu überwindende *essentia* sich in Gott ausströmen lassen: *Animam ergo custodire in deum ... est ipsam custodire, ut se in deum exserat, diffundat*.<sup>143</sup> Die Partizipation (*ut se in deum exserat etc.*) steht hier neben einer Adhärenz: *anima ... nominat ... exseritionem ... ad corpus*. Die Präposition *in* markiert dabei das Verhältnis zwischen Zeuger und Gezeugtem, *ad* hingegen verweist auf die Trennung zwischen Gezeugtem und Geschöpf. Dabei ist die Seele in ein göttliches Licht und reines Sein erhöht: *pendens et suspensa in divino lumine et esse impermixto*.<sup>144</sup> Wichtig scheint hier, dass die absolute Metapher *divinum lumen* (göttlicher Lichtglanz) jene Erhebung der Seele kennzeichnet, die der *unio mystica* unmittelbar bevorsteht. Der Begriff *lumen* ist dabei in Unterscheidung zum reinen Sein, zur ursprünglichen *lux* zu verstehen.<sup>145</sup> Es wird also — wie überwiegend in den vorausgehenden Abschnitten des Sermo — die Unterscheidung zwischen Gott und der im *lumen* erhöhten *essentia* hervorgehoben. Die Essenz muss sich erst noch ganz verwandeln, um in Gott aufgehen zu können. Der hier implizierte Aspekt des 'Noch-Nicht', der in der finalen Konstruktion *custodire, ut ...* zum Ausdruck kommt, kennzeichnet erneut eine unterscheidende Gesprächsposition, welche diesmal von der Warte der *essentia* die Perspektive auf die *unio* richtet.

(2.) Die zweite Auslegung zu *in aeternam vitam custodit eam* lautet: man behütet die Seele, damit Gott bzw. Christus gleichsam in der *anima* lebe, so wie der Körper gegenwärtig (*modo*) in der Seele lebt: *ut quasi deus in ipsa vivat, sicut modo corpus, secun-*

<sup>140</sup> LW IV, S. 464, Z. 9–12. — Der entscheidende Vers im Kolosserbrief lautet: "mortui enim estis et vita vestra abscondita est cum Christo in Deo" (Fischer u.a. 1994).

<sup>141</sup> LW IV, S. 464, Z. 13 f.

<sup>142</sup> LW I, S. 464, Z. 14 — S. 465, Z. 2.

<sup>143</sup> Ibid.

<sup>144</sup> LW IV, S. 465, Z. 4.

<sup>145</sup> Vgl. Anm. 17.

*dum illud: 'vivit in me Christus', Gal. 2.*<sup>146</sup> Zu beachten ist hier die Modifikation des *unio*-Bezugs durch *quasi* und die durch die präpositionale Konstruktion (*in ipsa vivat, vivit in me*) bewirkte Vorstellung einer Partizipation. Des weiteren bringt *modo* eine zeitliche Dimension ein, die die *unio* als noch fern erscheinen lässt.

Das Behüten der Seele ist nötig, wenn die Seelen-Essenz in *divinum esse* transformiert werden soll, in dem Gott er selbst ist und in welchem er lebt: *transformatur siquidem in illud esse divinum, quo utique esse divino deus est et vivit.*<sup>147</sup> Die Hervorhebung der Transformation zeigt den Weg der Verwandlung, den die Seele zur *unio* hin abschreiten muss. Das Verb *transformari* lässt den Aspekt der unmittelbaren Identität von göttlichem und seelischem Sein zurücktreten, da die Blickrichtung auf das Verwandlungsgeschehen und somit auf die implizierte Differenz gerichtet wird. Die notwendige Transformation der Seele wird schließlich mit einem ausdrucksstarken Vergleich bestätigt: die Seele bzw. die Seelen-Essenz speist das *divinum esse*, wie die Nahrung das Tier speist und die Holzscheite das Feuer nähren, indem sie im "Feuer-Sein" transformiert wurden: *Sic enim dicimus ... ignem suo modo vivere lignis transformatis in esse ignis.*<sup>148</sup> Obwohl es zunächst scheint, dass durch die unterschiedlichen Bildstrukturen bei Vergleich und Metapher dieses Feuerbild für die metaphorisch etablierte Relation zwischen Seele und Seelen-Essenz bzw. Seelen-Essenz und Gott nicht heranzuziehen ist, kann das Holz-Feuer doch nur über eine Deutung als absolute Metapher in den mystischen Prozess einbezogen werden. Da *ignis* im weiteren Kontext des lateinischen Werks auch als absolute Metapher sowohl für Gott als auch innerhalb des Sermo LV,4 für die Seelen-Essenz auftaucht (s. erster Hauptabschnitt), lässt sich aus der Verwandlung der Holzscheite in das Sein des Feuers das attributive Analogiemodell herauslesen. So deutet diese Stelle rückwirkend auch das Meister-Zitat im ersten Hauptabschnitt aus, in dem *ignis* als absolute Metapher, unter Einbeziehung des weiteren Kontextes jedoch als identifikatorische Sprengmetapher für *animae essentia* auftrat. Da *ignis* hier als Bildspender für das *divinum esse* (Bildempfänger) agiert, wird die Interpretation von *ignis* im ersten Hauptabschnitt als innovative Sprengmetapher unterstützt. Aufgrund der lediglich vermittelten Einheit, die durch die erforderliche Transformation zum Ausdruck kommt, trifft *ignis* an dieser Stelle im Gegensatz zu *ignis* am Beginn des Sermo nicht die synchrone Identitätsaussage einer innovativen Sprengmetapher.

Das Fehlen einer synchronen Identitätsaussage soll an folgendem Vergleich noch deutlicher werden. Eckhart spricht, kurz bevor er den Vergleich anbringt, in Bezug auf die Seele von einem *transformare in esse divinum*, ohne ein eigenes *esse* der Seele zu erwähnen.<sup>149</sup> Dies scheint besonders bemerkenswert, wenn man eine hier ver-

<sup>146</sup> LW IV, S. 465, Z. 6 f.

<sup>147</sup> LW IV, S. 465, Z. 7 f.

<sup>148</sup> LW IV, S. 465, Z. 8 f.

<sup>149</sup> Vgl. LW IV, S. 465, Z. 7 f.



gleichbare Stelle aus einer weiteren deutschen Predigt (Predigt 7) heranzieht. Diese Stelle äußert sich bezüglich der Seinsanalogie wesentlich deutlicher als Sermo LV,4: *Diu spise, die ich izze, diu wirt alsó vereinet mit minem libe als min lip mit miner sêle. Min lip und min sêle diu sint vereinet an einem wesene, niht als an einem werke, als min sêle, diu einiget sich dem ougen an einem werke, daz ist, daz ez sihet. Alsó hât diu spise, die ich izze, ein wesen mit miner natûre, niht vereinet an einem werke, und meint die grôzen einunge, die wir mit gote suln hân an einem wesene, niht an einem werke.*<sup>150</sup> Wie die Holzscheite im Feuer verliert die Seele also alle Ungleichheit mit Gott und wird ihm wesensgleich. An dieser Parallelstelle zeigt sich, dass Eckhart die lateinische Formulierung zurückhaltender wählt und die von ihm befürwortete Attributionsanalogie nicht ausdrücklich einbringt. Er gibt ihr nicht so offen Ausdruck wie in der deutschen Volkssprache.

So paßt sich die Aussage *anima vivit aeternaliter* im letzten Absatz der Predigt nur unter der Bedingung korrekt in den gesamten Gedankengang, dass die Seele als Ganzes vor ihrem Aufgehen in Gott transformiert wird.<sup>151</sup> Obwohl Eckhart an dieser Stelle den Begriff *anima* mit *vivere aeternaliter* zusammenzieht, weist doch der temporal-kausale *quando*-Satz in eine noch entfernte Ewigkeit: *anima vivit aeternaliter, quando nullum habet terminum in vita, non solum durationis, scilicet semper, sed nec terminum habet restrictionis, scilicet ubique, in omnibus vivendo.*<sup>152</sup> Dieselbe Aussagefunktion erfüllen auch die im nächsten Satz folgenden, antithetischen Zeitadverbien *modo* und *tunc*: *Sicut enim modo in omnibus amat deum, sic tunc in omnibus*

<sup>150</sup> DW I, S. 118, Z. 10 bis S. 119, Z. 6. — Die Hervorhebungen im Text stammen von der Verfasserin.

<sup>151</sup> LW IV, S. 465, Z. 10. — In seiner Analyse der deutschen Predigt 17 fasst Sturlese die Verwandlung der Seele als das "Bewusst-werden der göttlichen Begründung durch den Seelengrund" auf: "Im zweiten Teil der Predigt [...] untersucht Eckhart das Verhältnis zwischen Mensch und Gott unter einem neuen Gesichtspunkt. Nachdem er die Existenz eines unaussprechlichen Seelengrundes gezeigt hat, der das Wesen des Menschen begründet und mit Gott verwandt ist, entwickelt Eckhart den dynamischen Aspekt des Verhältnisses. Dreifach sind die Gründe, weshalb Christus sagt, man solle *seine* Seele hassen. (a) Soweit sie *sein* ist, gehört sie nicht Gott, und (b) ist sie noch nicht in Gott verwandelt. Ferner (c) soweit sie *sich selbst* schmeckt, schmeckt ihr Gott nicht vollkommen [...]. Es geht hier um >>den Gegensatz zwischen 'mein' und 'Gottes'<< — bemerkt mit Recht in seinem Kommentar Niklaus Largier. Largier deutet den Text im mystischen Sinne: >>Solange die Seele dem Menschen gehört, verfehlt sie Gott; sie trifft ihn erst, wo sie ihrer selbst verlustig gegangen ist und allein Gott wahrnimmt<< (ebda.). Dem Text Eckharts sind allerdings sowohl die Metaphorik des >>Treffens<< und des >>Verfehlens<< als auch die Idee des >>ihrer-selbst-verlustig-Gehens<< fremd. Ich verstehe vielmehr diesen Text dahingehend, dass hier >>mein<< auf die falsche Illusion einer gottlosen Fundierung des Menschen in seinem Wesen hinweist, während >>Gottes<< durch den Seelengrund bedeutet. Dieses Bewusst-werden versteht Eckhart als eine >>Verwandlung<<." (Sturlese 1998, S. 88 f.). Sturlese bezieht sich in diesem Passus auf Largier 1993, 1: S. 913.

<sup>152</sup> LW IV, S. 465, Z. 10–12.

*vivendo*.<sup>153</sup> Damit wird hier ganz am Schluß des Sermo nochmals ein Wechsel zurück auf die Gesprächsposition der *anima* vorgenommen.

Indem also eine Identitätsrelation von der *unio* her begrifflich keinen Raum erhält, wird im vierten Hauptabschnitt des Sermo zunächst eine Gesprächsposition von der Warte der Seelen-Essenz mit Perspektive auf die *unio* hin eingenommen. Die Lichtmetaphorik wird auch hier wieder eingesetzt, um die Differenz zu verbalisieren. Im Vergleich der brennenden Holzscheite bietet die Feuermetaphorik hier ein eindringliches Bild der Vereinigung von Seelen-Sein und göttlichem Sein. Diese Vereinigung stellt sich jedoch nur als eine mittelbare, über den Weg der vollkommenen Transformation erreichbare *unio* dar. Ganz am Schluß des Sermo wechselt die Gesprächsposition zur *anima* und führt damit den Gedankengang wieder in die körperverhaftete Gegenwart zurück.

### Zusammenfassung

Im Vergleich der Parallelpredigten LV,4 und 17 hat sich innerhalb der Feuermetaphorik und insbesondere innerhalb der Lichtmetaphorik deutlich die Tendenz gezeigt, dass im Lateinischen hauptsächlich absolute Metaphern im Sinn der traditionellen Theologie und Philosophie verwendet werden, während im Mittelhochdeutschen primär das spezifische Bildverfahren der identifikatorischen Sprengmetaphorik zur Anwendung gelangt. Dies ist mit den unterschiedlichen Gesprächspositionen, die in der jeweiligen Sprache vorherrschen, in Zusammenhang zu bringen. Es wurde dabei deutlich, dass im Vergleich die Unterschiede in den Aussageweisen überwiegen, dass aber auch auffällige Gemeinsamkeiten in den Positionen beider Texte festzustellen sind. Die Beschreibungsmodi in den beiden Sprachen stehen daher keineswegs streng getrennt nebeneinander.

Die jeweiligen Unterschiede und Gemeinsamkeiten seien hier nochmals zusammengefasst:

1. Zu Sermo LV,4. Gleich zu Beginn des ersten Hauptabschnitts legt Eckhart eine Gesprächsposition fest, die *hic et nunc* strikt von *tunc* trennt. Die Spannung zwischen Jetztzeit und Eschaton wird besonders durch das Schlüsselwort *nōndum/nec-dum* charakterisiert. Dabei wird die Differenz zwischen *anima* und Seelen-Essenz durch die jeweilige Blickrichtung entweder stärker oder minder betont: wird im ersten Absatz von der Warte der *anima* zu den höheren Wesenheiten aufgeblickt, so findet sich im zweiten Absatz von derselben Warte der rückgewendete Blick (*respec-*

<sup>153</sup> LW IV, S. 465, Z. 12 f.

tus) auf die Körperverhaftung. In den folgenden Hauptabschnitten ist ein stetes Oszillieren der Perspektiven zwischen Körperverhaftung und Einheit zu registrieren. Die Gesprächsposition wird dabei fast immer durch die noch in der Jetztzeit befindliche *anima* bestimmt. Lediglich zu Beginn des ersten Hauptabschnitts sowie im vierten Hauptabschnitt wechselt die Position kurzzeitig zur *essentia*, von deren Standpunkt aus der zukünftige Einigungsprozess geschildert wird.

Durchbrochen wird die von der Differenz geprägte Gesprächsposition allein durch die Meister-Zitate im ersten Absatz des ersten Hauptabschnitts. Zwar steht *scintilla stellaris essentiae* noch im Einklang mit der unterscheidenden Gesprächsposition, doch ließ sich für *lux* und *ignis* (als absolute Metaphern für die Seelen-Essenz) nachweisen, dass man diese als innovative Sprengmetaphern interpretieren kann. Dies gelang jedoch nur unter Berücksichtigung des mittelbaren Kontextes der anderen Hauptabschnitte sowie des Kontextes der weiteren lateinischen Schriften Eckharts. Eine augenfällige identifikatorische Sprengmetaphorik wie im Mittelhochdeutschen ließ sich indes nirgendwo feststellen, da im unmittelbaren Kontext eines Bildes nie eine Synchronie von *anima* und ihrer reinen Wesenheit deutlich wird. Es findet sich m.a.W. nirgends im lateinischen Sermo eine eindeutige Identität zwischen dem seelischen Sein und dem Sein Gottes in der Gegenwart.

Das diachrone Verhältnis von *anima* und *animae essentia* bzw. von *anima* und der *unio* zwischen Essenz und Gottheit im einen Sein beherrscht auch die folgenden Licht- und Feuermetaphern (*lux intellectualis, lumen divinum, ignis esse*). Die zeitlich wie räumlich dimensionierte Differenz zwischen *anima* und *essentia* wie auch zwischen *essentia* und *divinum esse* äußert sich dabei u.a. in der vielfältigen Wegmetaphorik, in Verwandlungsverba, die z.T. durch die Formulierung *non tota / non totus* unterstützt werden, in Zeit- und Ortsadverbien sowie Finalsätzen. Wird über die *unio* im Urgrund der Dinge gesprochen, so finden sich neben den absoluten Metaphern ferner affirmative übersteigerungen oder Negationen.

Interessant ist die in der Auslegung zu *suam* sich aussprechende Reziprozität zwischen Gott und *anima* (*non tota / non totus*). Sie besitzt zwar aufgrund des implizierten zeitlichen Aufschubs keine identifikatorische Aussagekraft, doch bringt sie zum Ausdruck, dass der jeweilige Seins-Zustand der Seele sowie jede Veränderung dieses Seinszustandes Gott 'betrifft'. Insofern suggeriert die Reziprozität des lateinischen Textes eine ähnlich gewagte Aussage wie die Äquivokität des Mittelhochdeutschen, nämlich dass es — in Übereinstimmung mit dem attributiven Analogiemodell — einen direkten Zusammenhang zwischen seelischem und göttlichem Sein gibt.<sup>154</sup>

Eine Identitätsrelation, die sich in einer Gesprächsposition von der *unio* her ausdrücken würde, erhält im lateinischen Sermo also begrifflich fast keinen Raum. Es

<sup>154</sup> An anderen Stellen des lateinischen Predigtwerks tritt diese Bedeutung der Reziprozität stärker hervor (s. Anm. 90).

wird vielmehr die bildhafte Ähnlichkeit zwischen Seelen-Essenz und Gott unterstrichen. Der Blick aus dem Diesseits auf die Transzendenz sowie die — mit Ausnahme der Meister-Zitate zu Anfang des Sermo — fortwährend suggerierte Inkommensurabilität zwischen Seele einerseits und Seelen-Essenz und Gott andererseits erzeugen eine spannungsreiche diachrone Distanz. Diese muss erst durch die Läuterung und Annäherung an Gott überwunden werden.

Die heilsgeschichtlich projektive Dynamik der Seins-Aussagen gibt letztlich der Tendenz der lateinischen Sprache Ausdruck, in ihrer Bedeutungsspanne traditionell festgelegte Begriffe zu verwenden. Dieser Befund erstreckt sich insbesondere auf die Licht- und Feuermetaphorik, die trotz der Einpassung in das attributive Analogiemodell den Rahmen der traditionellen Begrifflichkeiten zumindest im engeren Kontext des Sermo LV,4 nicht sprengt. Erst unter Hinzunahme des weiteren Kontextes entwickelt ein Teil der Licht- und Feuermetaphern eine identifikatorische Aussagekraft im Sinne der innovativen Sprengmetapher.

2. Zu Predigt 17. Was die Licht- und Feuermetaphorik im deutschen Text betrifft, so holt diese im Gegensatz zum lateinischen Sermo überwiegend die Ewigkeit in die Gegenwart. Die Gesprächsposition ist dabei nicht nur durch eine Bewegung zur *unio* hin, sondern auch durch ein gleichzeitiges Sprechen aus ihr heraus gekennzeichnet: in der paradoxen Synchronie von Identität und Differenz treten göttlicher Urgrund und Seelen-Natur in den identifikatorischen Sprengmetaphern *viur* und ganz besonders *licht* und *grunt* sowie in den sprachphilosophischen Erwägungen als äquivok auf. So wird im Gegensatz zur lateinischen Predigt in auffälliger Weise ein und dieselbe Prädikation für das Sein der Seelen-Essenz und für das Sein Gottes verwendet. Das Ziel des mystischen Wegs zur *unio* ist überwiegend bereits in der Jetztzeit erreicht, die als ewige Gegenwart die Differenzen zwischen den Seinsstufen bereits überwunden hat.

Des weiteren zeigt sich in Bezug auf die gesamte Predigt, dass die eigentümliche Synchronie von Identitäts- und Differenz-Aussage nicht konsequent durchgehalten wird. Dies zeigen die zweite Auslegung im ersten Hauptabschnitt und der zweite Hauptabschnitt, in denen die Gesprächsposition allein durch die Differenz bestimmt wird. Doch obwohl hier keine Synchronie zwischen Jetztzeit und Ewigkeit ausgedrückt ist, fehlt im Vergleich zum Lateinischen auch jede räumliche und zeitliche Projektion in der Unterscheidung von Gott und *sêle*.

Ebenso finden sich im letzten Hauptabschnitt zu *in dirre werlt* zwei Meister-Zitate, die eine Gesprächsposition deutlich werden lassen, welche eine Differenz zwischen *sêle* und ihrer Lauterkeit aufweist.

Eckhart gebraucht einmal das Verwandlungsverb *werden* im Präsens und impliziert damit eine noch zu vollziehende Transformation der Seele. Diese suggeriert eine diachrone Differenz zwischen der Seele und ihrer reinen Wesenheit. Ferner bezieht sich Eckhart auf das Vermögen der Seele, zu einer intelligiblen Welt zu wer-

den (*diu sēle hat eine mūgelicheit in ir, daz aller dinge bilde in sie gedrūcket wird.*).<sup>155</sup> Die Aktualisierung des Vermögens wird in diesem zweiten Meister-Zitat jedoch nicht explizit in eine eschatologische Ferne gerückt, wie dies im Lateinischen immer wieder geschieht. Die Differenz wird zwar markiert, ihre zeitlichen Dimensionen (Diachronie, Synchronie) finden jedoch so gut wie keinen Ausdruck. Nur an einer Stelle (im dritten Hauptabschnitt) ließ sich ein diachrones Verhältnis zwischen Differenz und Einheit feststellen.

So wechselt die Gesprächsposition in der Weise, dass zwar an exponierter Stelle, nämlich am Anfang und Ende der Predigt, göttliches und menschliches Sein ausschließlich äquivok auftreten. Doch setzt sich zwischendurch innerhalb der Position, die synchron von der Differenz und der Einheit her bestimmt wird, wiederholt die Differenzposition durch.

Der vorliegende Beitrag hat versucht, die Ergebnisse von Susanne Köbele, die sich in ihrer Arbeit auf die Unterschiede zwischen deutschen und lateinischen Metaphern der Mystik konzentriert, in einen komplexeren Zusammenhang zu stellen. Die Analyse der Parallelpredigten LV,4 und 17 hat gezeigt, dass sich einerseits die Resultate der Köbel'schen Studie bestätigen lassen, soweit dies die Konstatierung verschiedener Bildprogramme im Lateinischen und Mittelhochdeutschen betrifft. Andererseits sind jene Resultate jedoch dahingehend zu modifizieren, dass der Bild-Vergleich im größeren Zusammenhang des Argumentationsverlaufs nicht auf diese Unterschiede reduziert werden darf. Eckharts deutsche Predigt enthält auch Differenzaussagen, die mit den Aussagen des lateinischen Sermo kongruieren. Dabei ist festzuhalten, dass diese Differenzaussagen sich nicht in der Licht- und Feuermetaphorik niederschlagen. Umgekehrt zeigt das Lateinische im engeren Kontext des Sermo zwar ein traditionsgebundenes Begriffsverständnis. Im weiteren Kontext der lateinischen Schriften Eckharts können einzelne Licht- und Feuermetaphern jedoch als identifikatorische Sprengmetaphern interpretiert werden.

Für die beiden untersuchten Texte gilt demnach zwar konsequent das attributive Analogiemodell, doch gibt Eckhart diesem im Lateinischen in der Regel nur relativ verhalten Ausdruck, während ihm die Volkssprache dadurch, dass sie in ihrer philosophischen Terminologie nicht so differenziert ist wie das Lateinische, die relativ unbefangene Möglichkeit bietet, die attributive Analogie durch die innovative Sprengmetapher eindringlich auszudrücken. Dadurch entsteht im Mittelhochdeutschen eine gleichsam horizontale oder synchrone Dynamik, während im Lateinischen die Dynamik überwiegend traditionell diachron bleibt. Es werden damit zwei unterschiedliche Arten von Spannung erzeugt, die auch auf den Rezipienten unterschiedlich gewirkt haben dürften. Ob die eigentümliche deutsche Bildsprache dabei produktiv auf Eckharts Denken wirkte, bleibt freilich zur Diskussion gestellt.

<sup>155</sup> DW I, S. 291, Z. 1 f.

## LITERATURVERZEICHNIS

*Textausgaben*

- Meister Eckhart. Die deutschen und lateinischen Werke*, hg. im Auftrage der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer 1936 ff.
- Alberigo, Guiseppe u.a. (Hgg.). 1973. *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*. Bologna: Istituto per le Scienze Religiose Bologna.
- Buttimer, Charles Henry (Hg.). 1939. *Hugonis De Sancto Victore Didascalicon*. Washington: The Catholic University Press.
- Delorme, F. (Hg.). 1934. *Bonaventura, Collationes in hexaemeron*. Florenz (Bibliotheca Franciscana Scholastica Medii Aevi 8). S. 1–275.
- Fischer, Bonifatius u.a. (Hgg.). 1994. *Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Versionem*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
- Offergeld, Thilo (Hg.). 1997. *Hugo von Sankt Viktor, Didascalicon de studio legendi*. Freiburg: Herder Verlag (Fontes Christiani 27).
- Plasberg, Otto (Hg.). 1933. *M. Tulli Ciceronis De natura deorum*. Leipzig: Teubner.
- Regali, Mario (Hg.). 1983. *Macrobio, Commento Al Somnium Scipionis, Libro I. Introduzione, testo, traduzione e commento*. Pisa: Giardini (Biblioteca di studi antichi 38).
- Ziegler, Konrat (Hg.). 1969. *M. Tulli Ciceronis De re publica*. Leipzig: Teubner.

*Forschungsliteratur*

- Beierwaltes, Werner. 1980. "Lichtmetaphysik." In: Ritter 1980.
- Becker, Karin Elisabeth. 1994. *Licht — (L)lumièr(s) — Siècle des Lumières. Von der Lichtmetapher zum Epochenbegriff der Aufklärung in Frankreich*. Köln: Hundt.
- Bohnet-von der Thüsen, Adelheid. 1972. *Der Begriff des Lichts bei Heinrich Seuse*. München: Schön Dissertationsdruck.
- Blumenberg, Hans. 1957. "Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung." *Studium Generale* 10: 432–447.
- 1960. *Archiv für Begriffsgeschichte* 6: 7–142.
- 1971. "Beobachtungen an Metaphern." *Archiv für Begriffsgeschichte* 15: 161–214.
- 1996. "Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit." In: Haverkamp 1996, 438–454.
- 1996. "Paradigmen zu einer Metaphorologie." In: Haverkamp 1996, 285–315.
- Bremer, Dieter. 1980. "Aristoteles, Empedokles und die Erkenntnisleistung der Metapher." *Poetica* 12: 350–376.
- Egerding, Michael. 1997. *Die Metaphorik der spätmittelalterlichen Mystik*. 2 Bände. Paderborn: Ferdinand Schöningh.



- Gerwing, Manfred und Schachten, Winfried Heinrich Josef. 1989. "Heilsplan, -geschichte." In: *Lexikon des Mittelalters*. 9 Bände. München: Artemis und Winkler Verlag 1980–1999. Band 4 (1989)
- Haas, Alois Maria. 1979. *Sermo mysticus. Studien zu Theologie und Sprache der deutschen Mystik*. Freiburg: Universitätsverlag Freiburg Schweiz (Dokimion 4).
- 1986. "Was ist Mystik?." In: *Ruh* 1986, 319–341.
- Haug, Walter. 1995. *Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters*. Tübingen: Max Niemeyer
- Haverkamp, Anselm (Hg.). 1996. *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Hoffmann, Ernst. 1950. *Platon*. Zürich: Artemis.
- Köbele, Susanne. 1993. *Bilder der unbegriffenen Wahrheit. Zur Struktur mystischer Rede im Spannungsfeld von Latein und Volkssprache*. Tübingen, Basel: Francke (Bibliotheca Germanica 30).
- Kurz, Gerhard. 1982. *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Largier, Niklaus (Hg.). 1993. *Meister Eckhart, Werke. Texte und Übersetzungen*. 2 Bände. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Lessing, Hans-Ulrich. 1984. "Mystik, mystisch." In: Ritter 1984.
- Lindberg, David C. 1987. *Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler* (übersetzt aus dem Amerikanischen von Matthias Althoff). Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Löser, Freimut. 1994. "Rezension über Köbele, *Bilder der unbegriffenen Wahrheit*." *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 123: 363–372.
- 1998. "Predigt 19: >Sta in porta domus domini<." In: Steer / Sturlese 1998, 117–149.
- Lossky, Vladimir. 1960. *Théologie Négative et Connaissance de Dieu chez Maître Eckhart*. Paris: J. Vrin (Études de Philosophie Médiévale 48).
- McGinn, Bernard (Hg.). 1986. *Meister Eckhart: Teacher and Preacher*. Albany, NY: SUNY Press.
- Quint, Josef. 1953. "Mystik und Sprache. Ihr Verhältnis zueinander, insbesondere in der spekulativen Mystik Meister Eckharts." *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 27: 48–76; = *Ruh* 1986, 113–151.
- Ritter, Joachim (Hg.). 1980. 1984. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. bis dato 10 Bände. Basel, Stuttgart: Schwabe & Co. Basel in Zusammenarbeit mit der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft Darmstadt 1971–98. Bd. 5 (1980). Bd. 6 (1984).
- Ruh, Kurt (Hg.). 1986. *Abendländische Mystik im Mittelalter. Symposium Kloster Engelberg 1984*. Stuttgart: J. B. Metzler, Germanistische Symposien. Berichtsbände 7).
- 1989. *Meister Eckhart. Theologe, Prediger, Mystiker*. München: Verlag C. H. Beck.

- 1996. *Geschichte der abendländischen Mystik*. 3 Bände. München: Verlag C. H. Beck, 1990–96. Bd. 3: *Die Mystik des deutschen Predigerordens und ihre Grundlegung durch die Hochscholastik* (1996).
- Schlee, Thomas Daniel und Kämper, Dietrich (Hgg.). 1998. *Olivier Messiaen. La Cité céleste — Das himmlische Jerusalem*. Köln: Wienand.
- Schürmann, Reiner. 1978. *Meister Eckhart. Mystic and Philosopher*. Bloomington: Indiana University Press.
- Seppänen, Lauri. 1985. *Meister Eckeharts Konzeption der Sprachbedeutung. Sprachliche Welterschöpfung und Tiefenstruktur in der mittelalterlichen Scholastik und Mystik?* Tübingen: Max Niemeyer.
- Sertillanges, Antonin Gilbert. 1954. *Der heilige Thomas von Aquin* (aus dem Französischen von Robert Grosche). Köln: Olten.
- Soudek, Ernst. 1973. *Meister Eckhart*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Spitz, Hans-Jörg. 1969. "Metaphern für die spirituelle Schriftauslegung." In: Wilpert, Paul und Hoffmann, Rudolf (Hgg.). *Lex et Sacramentum im Mittelalter*. Berlin: Walter de Gruyter (Miscellanea Mediaevalia 6), 99–112.
- Steer, Georg. 1992. "Zur Authentizität der deutschen Predigten Meister Eckharts." In: Stirnimann / Imbach 1992, 127–168.
- Steer, Georg und Loris Sturlese (Hgg.). 1998. *Lectura Eckhardi. Predigten Meister Eckharts von Fachgelehrten gelesen und gedeutet*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer.
- Stierle, Karlheinz. 1981. "Text als Handlung und Text als Werk." In: Fuhrmann, Manfred u.a. (Hg.). *Text und Applikation. Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft im hermeneutischen Gespräch*. München: Fink (Poetik und Hermeneutik 9), 537–545.
- Stirnimann, Heinrich und Ruedi Imbach (Hgg.). 1992. *Eckhardus Theutonicus, homo doctus et sanctus. Nachweise und Berichte zum Prozess gegen Meister Eckhart*. Freiburg: Universitätsverlag Freiburg Schweiz (Dokimion 11).
- Sturlese, Loris. "Predigt 17: >Qui odit animam suam<." In Steer / Sturlese 1998, 75–96.
- Tobin, Frank. 1986. *Meister Eckhart: Thought and Language*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

PAUL RICHARD BLUM

## DIE RELIGION DER PHANTASIE: GIORDANO BRUNOS REINIGUNG DES HIMMELS

Leicht zu lesen ist kein Text von Giordano Bruno. Nicht nur, weil seine Philosophie schwer zu verstehen ist, sondern weil er sich auch schwer lesbar gemacht hat. Gerade darin besteht aber sein bleibender Beitrag zur philosophischen Forschung, denn seine Expositionen philosophischer Fragen bedürfen der Übersetzung, und in der Übersetzung aktualisieren sie das Problem. Deshalb wird hier nicht nur ein partikulares Problem der Bruno-Interpretation dargestellt, sondern zugleich sein bedeutender Beitrag zu einer Religionsphilosophie (*ante litteram*) als einer Philosophie der Prinzipien und Veräußerung des Religiösen in Moral und Welt.

Wenn man es vereinfachen will, hat Bruno nur ein einziges Problem, die Begründung der Welt (vgl. Blum 1997). Hieraus folgen zwei Fragen: das Sein der Welt und ihre Erkennbarkeit. Diese erzeugen ein Drittes, nämlich das einheitliche Prinzip von Welt und Erkenntnis. Alle weiteren Themen der Bruno'schen Philosophie folgen daraus, nämlich die Kosmologie, die Mathematik, das Funktionieren des Geistes (menschlich und übermenschlich), sodann die Kommunikation, die Moral, die Politik, und vor allem der Stil der Philosophie.<sup>1</sup> Schließlich die Frage nach dem Subjekt der Philosophie, das entsprechend den Vorgaben in seiner Doppelrolle als Begründer des Denkens und des Seins auf sich gestellt ist (vgl. Blum 1998). Eine derart angelegte Philosophie kann die Probleme nicht Schritt für Schritt absolvieren. Denn eine Aufteilung und Abtrennung der Probleme wäre noch schwerer zu begründen, als ihre Darstellung in ihrer gesamten Komplexität.

Selbstverständlich stammen solche Überlegungen aus der Lektüre der Werke. Dennoch müssen sie Ausgangspunkt der Interpretation eines bestimmten Textes sein, denn man kann nicht erwarten, dass Bruno ein Problem in einem Text 'systematisch' abhandelt, ja nicht einmal ein Problem allein. So zeigen sich fast alle seine Texte als Versuche, das zentrale Thema seiner Philosophie umfassend zu behandeln, allerdings unter der Vorgabe, dass das Problem der Begründung der Welt gar nicht abgehandelt werden kann, sondern dargestellt, wenn nicht gar inszeniert werden muss. Denn wissenschaftliche Begründung in rationaler argumentativer Sprache setzt einen Standpunkt außerhalb des Themas voraus. Wenn aber das Denken sich in einer metaphysischen Situation thematisieren will, operiert es innerhalb seines Themas. Philosophisches Denken, das Denken als Sein in einem einzigen Prinzip zum Gegenstand macht, muss diesen Gegenstand außer sich stellen, z.B. in künst-

---

<sup>1</sup> Eine gute Zusammenfassung: Canone 1999.

lerischen Darstellungsformen, deren Sinn auf das Begründungsproblem verweist, ohne es selbst zu sein — das haben seit Parmenides und Platon unzählige Philosophen vorexerziert.

Brunos Werke machen deshalb neugierig auf einen Interpretationsschlüssel, und schon hat man sich auf ihn eingelassen, denn der Durst nach einem alles erhellenden Zaubertrank ist das Thema.

Folgende Hauptschlüssel sind schon genannt worden: Kosmologie, häretische Theologie, Hermetismus, Antikatholizismus, Antilutheranismus, Antihumanismus, Gedächtniskunst, Geistmetaphysik, Subjektivismus, Monismus und noch einige mehr. Es ist entscheidend, dass man mit jedem dieser Schlüssel tatsächlich die ganze Philosophie Brunos erschließen kann, da sie ja in Brunos Werken immer alle in Zusammenhang gebracht sind. Das kann man an einem der Werke zeigen, indem man das Phantastische zum Schlüssel nimmt.

Phantasie ist bekanntlich eine operative Fähigkeit der Seele, Wahrnehmungen und Gedachtes für das Gedächtnis aufzubereiten (dies dürfte eine Minimaldefinition sein). Phantasie produziert Phantastisches, und dies geht nicht ohne Bilder und ist daher immer schon produktiv. Um dieses Spannungsverhältnis von Bild und Produktivität geht es auch in Giordano Brunos "*Spaccio de la bestia trionfante*".<sup>2</sup>

Es ist dies einer der Dialoge, die Bruno auf Italienisch in London publiziert hat. Sprecherin des Autors ist niemand Geringeres als die Weisheit (Sofia). In Anlehnung an frühere Vorbilder, u.a. den "*Momus*"-Dialog von Leon Battista Alberti,<sup>3</sup> beraten die Götter über eine Verbesserung des Himmels. Der Himmel ist voller Götter und voller Sterne. Aber wozu diese Bühne für Brunos Philosophie? Götter sind phantasiegezeugte Bilder von Prinzipien und Ideen von Prinzipien, die noch dazu in Sternbildern figuriert sind. Dies gilt jedenfalls für die Mythologie der Griechen und der anderer Kulturen, die Bruno im Laufe der Dialoge zu Zeugen oder in die Schranken ruft. Sternbilder sind zudem Produkte der Phantasie, da sich ihre Gestalt und ihre mythologische Bedeutung aus der Position von einzelnen Sternen ergibt, der von Astrologen festgestellten und interpretierten Konstellation. Daher eignet sich der Himmel — in dem Doppelsinn vom Reich der Götter und als Ort der Sternbilder — besonders zur Darstellung von abstrakten Prinzipien und von deren kognitiver Spiegelung im Verstand. Die Reform, von der Sofia berichtet, besteht darin, dass die bekannten Sternbilder mit Tugenden so in Beziehung gesetzt werden, dass die einen als Ausdruck der anderen erkennbar werden, womit das Zusammenspiel abstraktiver Diskursivität und bildlicher Repräsentation thematisch wird.

<sup>2</sup> *Spaccio de la bestia trionfante* wird nach Bruno 1958 mit Nummer des Dialogs und Seitenzahl zitiert, die *Epistola explicatoria* als Ep.; die übrigen italienischen Werke analog dazu nach dieser Ausgabe. Vgl. besonders Ciliberto 1994 und Ingegno 1985.

<sup>3</sup> Zum Vergleich mit dem gemeinsamen Vorbild Lukian: Fellmann 1971.

Bei der Lektüre der Dialoge ergibt sich für den Leser die Herausforderung, eine Regel, ein System in dem Prozess des Austauschs zu entdecken. Nicht, dass Sofia bzw. Bruno keine Erläuterungen gäben, vielmehr wuchern die theoretischen Erklärungen und Exkurse ins Unerkennbare. Die Dialogpartner wechseln, und manche Themen wiederholen sich. Das Leseerlebnis entspricht also der Perzeption chaotischer Zustände, auf die die menschliche Vernunft mit dem Prozess der kognitiven Konstruktion von Ordnung reagiert. Eine solche Konstruktion kann niemals — oder jedenfalls nicht definitiv — zugeben, 'bloße' transzendente Konstruktion zu sein, weil sich die Rezeption des Chaos als Ordnung selbst frustrieren würde. Also muss es einen Sinn geben. Genau diese Bewegung des Denkens verlangt Bruno vom Leser, und er stellt sie dar, indem er die chaotische Situation der Mythologie in eine neue Ordnung bringen lässt. Da nun aber die Götter per se für Sinn stehen, ist die Wiederherstellung der Ordnung auch von der Sache her gerechtfertigt.

Als Indiz dafür, dass Bruno keinesfalls alle Götter 1:1 durch Tugenden ersetzen will, kann gelten, dass er sehr wohl einige an ihrem Platz belässt.<sup>4</sup> Das heißt zugleich, dass er ebensowenig in jedem Sinne die Bilder von Göttern und Sternen durch ein System theoretischer Tugenden ersetzen will, sondern dass der Prozess der Reflexion über den Sinn von Göttern, somit über die Prinzipien des Kosmos und des menschlichen Handelns, die Methode des Dialogs ist, wodurch Leseerfahrung und theoretischer Ertrag übereinstimmen. Zur Bestärkung dieser Interpretation wage ich die Behauptung, dass Bruno im 'Spaccio' überhaupt kein Tugendsystem aufstellen will. Zwar bespricht er ausführlich den Vorrang der Wahrheit in Vergleich zur Klugheit (*prudenza*), aber es kommt gerade nicht darauf an, Wahrheit von Klugheit und diese wieder von Vorsicht (oder Vorsehung: *providenza*) zu unterscheiden, wie dies Schulphilosophen aller Zeiten tun würden, sondern ihre Verknüpfung und Interdependenz, also die begriffliche Inklusion des einen im anderen zu zeigen (II 648 ff.). Der astronomische Himmel und das traditionelle System von Tugend und Laster hätten ebensogut eine messerscharfe Distinktion ermöglichen können. Brunos Synästhesie von Metaphysik und Kognition mit Handeln verlangt statt dessen nach der gleichzeitigen Abgrenzung und Überschreitung der Unterscheidungen, und das sowohl begrifflich als auch ästhetisch. Liest man die Namen der Götter und der vorrangigen Tugenden nacheinander, so stellt sich kein klares moralisches System her, es werden sogar Tugenden wiederholt, und ihre Auslegung wird variiert. Wenn Bruno in der Einleitung behauptet, es gehe ihm letztlich um ein Tugendsystem, so haben wir dies einerseits faktisch nicht in diesem Dialog vorliegen, andererseits ist die Disposition des Tugendsystems selbst für ihn allenfalls ein Präludium ("*certi preludi*": 554) zu einer beabsichtigten Moralphilosophie.

<sup>4</sup> Fellmann 1971, 242 optiert für die Ersetzung, und versucht die Inkonsistenz mit der These zu reparieren, dass Bruno die griechischen "Götter zum Verzicht auf ihre eigene Geschichte zwingt."

ponere in numero e certo ordine tutte le prime forme de la moralità (554)  
 prendasi per final nostro intento l'ordine, l'intavolatura, la disposizione,  
 l'indice del metodo [...] determinando del tutto secondo il nostro lume e  
 propria intenzione, ne esplicaremo in altri ed altri particolari dialoghi (555).

Zwar gibt das astronomische System den Rahmen ab,<sup>5</sup> aber eine vollständige Ersetzung hätte eine Umordnung der Tugenden nach inhaltlichen Kriterien oder eine Umbenennung der Sternengötter verlangt, was hier nicht geschieht. Da Brunos Rede von "ponere in numero e certo ordine" bzw. "l'ordine, l'intavolatura, la disposizione, l'indice del metodo" hier zirkulär ist, nämlich einerseits Vorspiel, andererseits letzte Absicht, kann man sicher sein, dass weder ein neues Sternensystem noch eine Tugendtafel Thema des Dialogs sind.

Dennoch, geht es nicht vielleicht doch um einen Vorrang des Abstrakten, um eine Rationalmachung von Moral und Religion? Denn immerhin mokiert sich Bruno über Halbtiere und Halbmenschen, und damit trifft er auch die christliche, speziell katholische Inkarnationslehre. Jupiter beklagt sich nämlich über Halbmenschen, die anstelle von Altären Halbtiere anbeten.<sup>6</sup> Doch richtet sich die Polemik nicht gegen den Kult überhaupt — und das gilt für die ganze Schrift —, sondern gegen das Vergessen der Götter hinter dem Kult. Die Programmrede Jupiters endet nämlich mit der Aufforderung, die innere Disposition (*affetto*) zu reinigen, von deren "informazione" aus die "riformazione" der äußeren Welt folgen kann (I 612). Es sollen nicht einfach die Sternbilder verjagt werden, insofern sie keinem Tugenddenken mehr entsprechen, sondern ihre Konzepte sollen — "auf daß der Himmel nicht wüst und leer bleibt" — erneuert werden, damit er "besser verehrt (*colto*) und bewohnt wird" (613). Zur Rehabilitation des Kultes gehört auch die historische Situierung des Dialogs, nämlich am Jubiläum des Kampfes der griechischen Götter gegen die Giganten. Nicht die Götterbilder werden bekämpft, sondern so wie die griechischen Götter aus dem Kampf der Giganten hervorgegangen sind, so dürfen sie überhaupt nicht unhistorisch missverstanden werden, denn auch die Götter wandeln sich und mit ihnen ihre Bilder, ausgedrückt zunächst in der Entwicklungsgeschichte Jupiters selbst, in deren Kontext die Gigantomachie zuerst erwähnt wird (560), die ihrerseits "Zeichen für anhaltenden Kampf der Seele gegen die Laster" ist.<sup>7</sup> Zwar ist die Reinigung des Himmels, die jetzt angesagt ist, ein Kampf der Götter gegen sich selbst (I 615 und 616), dessen Sieg ewig für alle Zeiten sein wird (616), doch bleibt es ein immer zu erneuernder Kampf, ein Kampf nicht gegen den

<sup>5</sup> Wildgen 1998 vermutet im Sternensystem ein mnemotechnisches Mittel.

<sup>6</sup> I.588 f.: "non ho polso di contrastar a certi mezi uomini [...]. Là dove io avevo nobilissimi oracoli, fani ed altari [...] in loco loro han dirizzate are e statue a certi ch'io mi vergogno nominare, perché son peggio che li nostri satiri e fauni ed altri sememestie [...]." Der Halb-Tier-Halb-Mensch Centaurus, eine Allegorie für Christus, wird am Ende des Werkes rehabilitiert.

<sup>7</sup> Vgl. Fellmann 1971, 242, wie oben zitiert.



Kult, sondern für sein wirklich religiöses Verständnis. Die Götter werden also nicht ihrer Geschichte beraubt, sondern der Geschichte, und das heißt: der Kontingenz und dem sie tragenden Universalprinzip restituiert. Daher das Lob der Metapher gegen Ende des Dialogs (III 799 ff.). Daher die Polemik gegen die calvinistische Prädestinationslehre: denn ihre exklusive Spiritualität<sup>8</sup> schließt für alle Zukunft die Aktualisierung des Glaubens in irdischen Institutionen (genannt werden Tempel, Kapellen, Hospize, Collegien und Universitäten) aus (I 623 f.). Somit wäre diese Reform das Ende der Religionsgeschichte; aber das ist das Paradox jeder Reform und Revolution, dass sie ihrer Fortsetzung und somit Negation durch die Zukunft selten mehr als Lippendienst leistet. Wenn sich auch — hier folgen wir wieder Brunos Faden — die christliche Tradition der Dogmatisierung von Fabeln schuldig gemacht hat, auch der Idolatrie, so hat sie doch mit der Zulassung der ‘guten Werke’, also des philosophisch-theologischen Spielraums sinnstiftender Handlungen, die wiederholte ‘Reformation des Himmels’ — d.h. die Erneuerung der Religion — möglich gemacht und zugelassen. Brunos antichristologische Polemik ist also keineswegs als Plädoyer für eine Vernunftreligion zu verstehen, deren Verehrungsobjekte exklusiv rationale Begründungsbegriffe einer Metaphysik der Vernunft wären. Aus seinen übrigen Werken, besonders der Frankfurter Trilogie, geht hervor, dass ein metaphysisches Prinzip, auch ein mathematisches wie Punkt und Monade, nur soviel wert ist, wie es sich in finiter Realität manifestiert.<sup>9</sup> Wenn Bruno an dieser Stelle katholische Dogmatik angreift, dann deshalb, weil er darin eine falsche Anwendung der Verbildlichung des Geistprinzips sieht. Da für Bruno Gott absolut immanent ist, hat er keinen Sinn für die Herablassung Gottes als Mensch in der Inkarnation: Symbole, Metaphern, Kult — ja, aber keine hypostatische Union, keine ontologische Gleichrangigkeit von Repräsentation und Prinzip. Am Ende eines langen Diskurses über die Berechtigung des Kultes anlässlich der Ägypter stellt Bruno fest, dass die Tiergestalten die Götter zum Ausdruck bringen, weil die Gottheit in alle Wesen eintaucht und sich in ihnen entfaltet und sich mit ihnen verhüllt.<sup>10</sup> Deshalb findet Jupiter nichts Tadelnswertes an den Tiervorstellungen, solange sie nicht als Metamorphosen im Sinne einer “hypostatischen Substanz” verstanden werden, und nur deshalb müssen sie den Himmel verlassen, um als Bilder von der Art fortzubestehen, die auf die Tugenden verweisen.<sup>11</sup> Auf den ersten Blick will Momus

<sup>8</sup> I 624: “dicono ogni lor cura essere circa cose invisibili.”

<sup>9</sup> Vgl. Bönker-Vallon 1995 und Blum 1999.

<sup>10</sup> III.794: “aver fatti dovenir gli dei cornuti e bestie (il che contiene in sé gran dottrina e giudicio di cose naturali e magiche circa diverse raggioni con le quali la forma e sustanza divina o s’immerge, o si explica, o si condona per tutti, con tutti e da tutti suggeriti). [...]”

<sup>11</sup> III.796: “se gli altri dei sdegnassero l’esser bestie, non sarrebbono accadute tante e tali metamorfosi. Però non essendo, né dovendovi rimanere ipostatica sustanza, voglio che vi rimagnano in ritratto, il qual sia significativo, indice e figura de le virtudi che in que’ luoghi si stabiliscono.”

auch die Hypostatische Union<sup>12</sup> in der Gestalt des Centauren vertreiben (III 823 f.), die schärfste Blasphemie Brunos gegen die Christologie. Dennoch gönnt er dem Fabelwesen einen Platz am Himmel um den Preis, den historischen Christus als einen der repräsentativen Menschen darzustellen, die verehrt werden als “nome e rappresentazion della divinità, che con la natività di quelli era venuta a comunicarsi a gli uomini, e con la morte loro s'intendeva aver compito il corso de l'opra sua, o ritorna al cielo” (III 780). So revidiert Jupiter sein Verdikt (“mi ritratto”) und weist ihm um seiner guten Taten willen einen Platz am Himmelsaltar zu, nämlich als Priester, wo er Opfer und Opfernder zugleich ist.<sup>13</sup>

Die Symbole haben also nicht ausgedient, sondern sie werden durch Überlegung und Interpretation ins Recht gesetzt. Dazu gehört auch der Drang nach Ruhm und die heroische Geste (II 655). Wenn es eine Entthronung der Götter gibt, dann die Absetzung solcher Götter, die sich anbeten lassen. Auch Benedikt Spinoza wird ebenso wie schon Platon sagen, dass Gott der Ehre durch Anbetung nicht bedarf, weil es vielmehr das Göttliche ist, das Ehre vermittelt.<sup>14</sup> Daraus folgt aber auch, dass der Kult der Götter um der Menschen willen gemacht ist, um der sozialen Ordnung willen (II 654 ff.). Deshalb wird Orion — eine andere Allegorie für Christus bzw. der Römischen Kirche<sup>15</sup> — definitiv außer Gefecht gesetzt: In einer an Friedrich Nietzsche erinnernden Tirade wird ihm die vorsätzliche Umwertung aller Werte vorgeworfen.<sup>16</sup> Orion ist es auch, der sich selbst als Jupiter verehren lässt, und er ist es auch, der um des Monopols willen alle anderen Götter für Chimären und Phantasien erklärt (III 805). Im Zusammenhang mit Brunos Philosophie der Einheit kommt eine monotheistische Religion gar nicht in Frage, um so schlimmer für ihn der religionspolitische Anspruch einer “Sekte” — und um so größer die Blasphemie.

Die Reinigung des Himmels besteht also in einer Korrektur der Perspektive. Man betet Jupiter nicht als Gott an, sondern die Gottheit, als wäre sie in Jupiter.<sup>17</sup>

<sup>12</sup> III.823: “quest'uomo insertato a bestia, o di questa bestia inceppata ad uomo, in cui una persona è fatta di due nature, e due sustanze concorreno in una ipostatica unione.”

<sup>13</sup> III.825: “può servir per sacrificio e sacrificatore, idest per sacerdote e bestia.”

<sup>14</sup> II.657: “essendo essi [sc. dei] gloriosissimi in sé, non possendosegli agiongere gloria da fuori, han fatto le leggi non tanto per ricevere gloria, quanto per comunicar la gloria a gli uomini.”

<sup>15</sup> Es ist von Wundern die Rede und davon: “può caminar sopra l'onde” (III.803); außerdem wird das “Griechische” an ihm derart betont, dass es sich anbietet, es in “Römisch” (i.e. päpstlich) zu übersetzen.

<sup>16</sup> III.803 f.: “mandamolo tra gli uomini [...], facendogli [den Menschen] credere che il bianco è nero, che l'intelletto umano dove gli par meglio vedere, è una cecità [...]” usw. In den Geistlichen Übungen der Jesuiten war zu lesen: “si quid, quod oculis nostris apparet album, nigrum illa esse definierit, debemus itidem quod nigrum sit pronuntiare.” Ignatius: Exercitia, Regulae aliquot servandae, ut cum orthodoxa ecclesia vere sentiamus, 13, S. 412.

<sup>17</sup> III.779: “Non adoravano Giove, come lui fusse la divinità, ma adoravano la divinità, come fusse in Giove [...]”

Kantianisch gesprochen:<sup>18</sup> Die Verehrung des Transzendenten ist eine Grundform menschlichen Denkens, die sich Götterbilder sucht:

[...] che gli Egizii venessero ad adorar le imagini vive de le bestie, e ne adorassero in forma di quelle [...] perché sai, che gli animali e piante son vivi effetti de natura; la qual natura [...] non è altro che dio nelle cose (III, 776).

Das ist Brunos religionsphilosophische Version des *Deus in rebus*, das seine ganze Kosmologie und Erkenntnistheorie beherrscht.<sup>19</sup> In allen Dingen stecken Prinzipien ihres Werdens, und diese Prinzipien können nicht anders gedacht werden denn als abgeschwächte Wirkungen eines höheren Prinzips (das ist das Grundmuster übrigens aller kosmologischen Gottesbeweise<sup>20</sup>). Weil die Gottheit in allen Dingen steckt und sich in unendlicher Vielfalt mitteilt, hat sie auch unzählige Namen, wird auf unzählbar vielfache Weise gesucht und dementsprechend in unzähligen Riten verehrt.<sup>21</sup> Würde man die Verehrung von Göttern in der Form von Bildern und Symbolen, also von menschlich kommunizierbaren Namen, abschaffen, dann müsste man auch die Wahrnehmung und Interpretation der Einzeldinge der Natur konsequenterweise zugunsten eines bloßen Prinzips aufgeben. Daher laufen im 'Spaccio' Religion, Politik und Kosmologie parallel.

Jetzt können wir zur Ausgangsfrage der Lesbarkeit Brunos zurückkehren. An prominenter Stelle (III 755 ff.) wird Nikolaus von Kues wegen seiner Theorie der Koinzidenz der Gegensätze gelobt. Ihm wird das Delta auf Erden geschenkt, weil er die Quadratur des Kreises denkbar gemacht hat, während das entsprechende Sternzeichen durch Treue und Ehrlichkeit (*Fede e Sinceritade*) ersetzt wird, denn dies — so die Begründung — sind die leitenden Prinzipien jeder Auflösung von Zweifeln und Problemen. Man beachte dabei, dass Dreieck und Glauben gleichgesetzt werden: Trinität ist somit Symbol des Glaubens, nicht unbedingt sein Inhalt. Cusanus wird nicht für den christlichen Inhalt seines Glaubens ausgezeichnet, sondern dafür, dass er die Paradoxie des Glaubens in rationalen Strukturen und durch Symbole ausgedrückt hat, die die Grenzen des Philosophierens markieren: so wie die Quadratur des Kreises mathematisch ungelöst und dennoch Zielvorgabe des geometrischen Denkens bleibt, so ist auch eine Prinzipienwissenschaft das Ziel der

<sup>18</sup> Kant 1914, 104: "denn eigentlich entspringt der Begriff von der Gottheit nur aus dem Bewusstsein dieser [sc. rein moralischen] Gesetze und dem Vernunftbedürfnisse, eine Macht anzunehmen, welche diesen den ganzen in einer Welt möglichen, zum sittlichen Endzweck zusammenstimmenden Effect verschaffen kann."

<sup>19</sup> Vgl. 776–783 passim.

<sup>20</sup> Mackie 1982, chap. 5.

<sup>21</sup> III.781: "la divinità che si trova in tutte le cose, la quale, come in modi innumerabili si diffonde e comunica, cossì ave nomi innumerabili, e per vie innumerabili, con ragioni proprie ed appropriate a ciascuno, si ricerca, mentre con riti innumerabili si onora e cole, perché innumerabili geni di grazia cerchamo impetrar da quella."

Produktion von Bildern. Die Komplexität muss daher Grundstruktur des Textes sein, denn Komplexität und nicht Vereinfachung ist Aufgabe der Philosophie. Natürlich zeigt sich die Komplexität unter dem Mantel der Schlichtheit: Bruno will die Dinge beim eigenen Namen nennen<sup>22</sup>, andererseits will er nicht dogmatisch argumentieren (assertivamente)<sup>23</sup>, und insofern handeln die Dialoge von einem "artificio futuro," einem Projekt.

questi dialoghi son stati messi e distesi sol per la materia e soggetto d'un artificio futuro; perché essendo io in intenzione di trattar la moral filosofia secondo il lume interno che in me ave irradiato ed irradia il divino sole intellettuale, mi par espediente prima di preporre certi preludii a similitudine de musici [...] (Ep. 554).

Die Dialoge sollen einen Prozess des Denkens anstoßen. Aber es ist zu bezweifeln, dass dieses Projekt jemals in eine systematische Ethik hätte auslaufen können, weil die hier angedeutete Erleuchtung notwendig selbst ein Prozess ist: "irradiato ed irradia," Perfekt und Präsens besagen, dass das Wirken und die Inhalte der aus dem Inneren hervorgeholten transzendenten Illumination unaussprechlich werden, wenn diese Illumination nachlässt. Im Sinne der Schlichtheit stellen die Götter, die den Dialog bevölkern, zunächst nichts als sich selber dar, aber es kommt nicht auf die Sachaussagen an, sondern auf die Ordnung und Zahl der moralischen Themen. (554, 555) Das ganze Werk ist selbst eine "Figuration" des Denkprozesses. Diese "figurazione" ist selbst wiederum wieder eine Äußerung, eine Semiose des inneren Prinzips des Ganzen. Denn im Anschluß an den Vergleich mit den Künstlern insistiert Bruno in seiner Selbstausslegung im Einleitungsbrief, alles sei nur nicht-apodiktisch zwecks Problematisierung gesagt, die Elemente einer möglichen Moral seien zur Diskussion gestellt, damit sich wie in einem Konzert die Musik oder anders ein Bild, ein Gewebe, ein Dach herstellt:

abbiate tutto per detto [...] indefinitivamente, come messo in difficultade, posto in campo, cacciato in teatro, che aspetta di essere esaminato, discusso e messo al paragone, quando si consertarà la musica, si figurerà la imagine, s'intesserà la tela, s' inalzará il tetto (Ep. 554 f.).

<sup>22</sup> Ep. 551: "Qua Giordano parla per volgare, [...] dona il proprio nome a chi la natura dona il proprio essere."

<sup>23</sup> Ep. 553: Man soll nicht annehmen: "che ciò che sta scritto in questo volume, sia detto assertivamente; né creda [...] che io [...] voglio in punto alcuno prender di mira contra la verità [...]." Hierzu die Anmerkung eines Kritikers: "Non astruit. Cur igitur tam acerbæ stomachatur in contradicentes?" (ebd. Anm. 1).

Genauer kann man nicht die rhetorische Technik dieses Philosophierens beschreiben, als der Autor selbst es tat. Hinzu kommt aber, dass die Metapher des "figurare" eine zentrale naturphilosophische Kategorie bei Bruno ist, sogar in demselben Stück Text: Jupiter (über den gleich noch mehr festzustellen ist, der hier aber als "vicario o luogotenente del primo principio"<sup>24</sup>) gelten soll, vertritt neben anderem auch das Prinzip der Einheit der Natur und deren Vielfalt. Dieses Verhältnis wird mit denselben Künstler- und Handwerkermetaphern beschrieben, die soeben noch für den Dialog galten (556 f.), und dieser Prozess wird ebenfalls als "esplicando e figurando le membra" (557) beschrieben. Diese für Bruno essentielle Gestaltung des Seienden aus dem Inneren heraus, die mit der Protuberanz des Unendlichen in endliche Dinge konvergiert,<sup>25</sup> gilt auch für die moralische 'Gestaltung' des Menschen:

Come veggiamo che l'uomo, mutando ingegno e cangiando affetto, da buon dovien rio [...] in virtù de certi delineamenti e figurazioni, che, derivando da l'interno spirito, appaiano nel corpo [...] (559).

Denn für Bruno ist die Seele des Individuums wie auch der jeweiligen Gattung nichts als eine Ausformung der Weltseele bzw. des universalen (immanent vorgestellten) Prinzips.<sup>26</sup> Die Bescheidenheit des Vorläufigen und Rhapsodischen, des bloßen Benennens der zentralen Themen einer Moralphilosophie schlägt daher sofort um in einen Anspruch, Naturphilosophie und Moral zu umfassen: Die Ausgestaltung der Komplexität möglicher Tugenden und Gottheiten, die Frage nach der Religion überhaupt ist bereits das Gesamtprogramm einer Philosophie: "non abbiate altro per definito che l'ordine ed il numero de soggetti della considerazione morale, insieme con gli fondamenti di tal filosofia, la qual tutta intieramente vedrete figurata in essi" (555). Man beachte, dass dieser Satz zirkulär ist, wie das ganze Werk. Brunos Doktrin besteht in der Infragestellung moralischer Sätze, dem Versuch einer Anordnung, die die Grundlage seiner Philosophie ausmacht, welche sich wiederum in den moralischen Sätzen 'ausgestaltet', verendlicht und in Frage stellt. Figuration ist also ein Schlüsselbegriff nicht nur der Natur, sondern auch der Moral und der Religion, und es ist die Phantasie, der es gestattet wird auszuufern, die solche Religion konstituiert.

Jupiter ist in diesem Figurationssystem zwar einerseits der traditionelle der Anführer der Götter, zugleich aber ist er ein endliches Wesen unter allen anderen

<sup>24</sup> Ep. 555; das wird bestätigt 560 und I 641 f.

<sup>25</sup> Die vielfache Bedeutung eines solchen Ansatzes wird aus dem folgenden Zitat deutlich: "L'incarnazione del Figlio di Dio permette di vedere attuata la sintesi definitiva che la mente umana, partendo da sé, non avrebbe neppure potuto immaginare: l'Eterno entra nel tempo, il Tutto si nasconde nel frammento, Dio assume il volto dell'uomo." Johannes Paul II., Enzyklika "Fides et Ratio," 14. 9. 1998, § 12. Es war diese Imagination, um die Bruno kämpfte.

<sup>26</sup> Vgl. "De la causa," Ep. 181; Cabala II.885: "non sia altro in sustanza l'anima de l'uomo e quella de le bestie [...] se non in figurazione."

(“qual cosa variabile [...] uno individuo”: 556), und gerade in dieser Doppelfunktion ist er Repräsentant des Menschen als eines Denkenden (“che rappresenta ciascun di noi”: 560): er führt die innere Überlegung an. In der Metaphorik der Dialoge ruft er die Götter zusammen, was Bruno selbst als rationalen Diskurs und innere Meditation bezeichnet.<sup>27</sup> Die Reinigung des Himmels bedeutet daher die Vertreibung der rational entdeckbaren Untugenden, die sich aus einer falschen Philosophie der Welt und der Erkenntnis ergeben.<sup>28</sup> Insofern falsche Vorstellungen vertrieben werden, handelt es sich um einen Ausverkauf, doch es ist zu bemerken, dass das Ungeheuer, das vertrieben werden soll, triumphiert: Man darf vermuten, dass es überleben wird, so dass der Reinigungsprozess *ad infinitum* geht. Die Bekämpfung des Irrtums entspricht einer Reinigung der Seele - und Seelen gibt es mehr als Himmel, Sterne und Götter.

Bruno macht folgende Voraussetzungen, die keineswegs selbstverständlich sind: 1. Wahrheit ist die Wahrheit der Dinge; 2. Moralität ist Übereinstimmung mit der Wahrheit. Daraus folgt, dass Moralität durch Denken des Wahren zu erreichen ist. Das ist ein durchaus traditionelles Verständnis von Moral, das sich sowohl bei Platon und Aristoteles als auch bei den Rationalisten der Aufklärung findet. Der Unterschied zu anderen Moralphilosophien besteht aber darin, dass Bruno das Denken nicht auf logische Schlüsse beschränkt, sondern intellektuelle Fähigkeiten aktiviert, die diese Spannungsverhältnisse herstellen und vertretbar machen. Hierfür dient ihm die literarische Form des Dialogs, die Verknüpfung der Bilder untereinander und mit philosophischen und theologischen Begriffen, sowie das Lesen als intellektuelles Erlebnis. Hierbei hat die Phantasie die Führung, auch wenn die abstrakte Begrifflichkeit und der praktische Nutzen das Ziel sind.

Unter den naturphilosophischen Voraussetzungen Brunos, dem Modell einer Einheit des Seienden in allen Formen und Ebenen als Bedingung einer Erkennbarkeit und ontologischen Notwendigkeit des Seienden, auch in dessen kontingenten Erscheinungsformen, ist Religion eine Sonderform des Verhaltens zur Welt, die ihr eigenes Recht neben der Rationalität der Begriffsbildung oder der Mathematik beanspruchen kann. Sie ist nicht — wie spätestens seit Thomas Hobbes — ein nur legitimes moralerzeugendes Mittel der Staatsführung, sie ist auch nicht ein privates Faktum diesseits der rationalen Kommunizierbarkeit, sondern ein natürliches Produkt des Universums der Menschen. Dass damit keine der etablierten christlichen Kirchen identifiziert werden kann (Blum 1984), versteht sich von selbst, war aber Anlass dafür, dass der Bruno des “*Spaccio*” vorzugsweise als Bekämpfer des Aberglaubens in die Geschichte einging (Sturlese 1986 u. 1994). Die kosmologische Multiformität musste bei ihm zu einer Relativierung aller Kulte führen, was nach

<sup>27</sup> Ep. 561: “*essercita l'atto del raziocinio de l'interno consiglio*”; von Momus gesagt, der als Gewissen (*sinderesi*) hierfür die Führung übernimmt.

<sup>28</sup> Ep. 561: “*Allora si dà spaccio a la bestia trionfante, cioè a gli vizii che predominano e sogliono conculcar la parte divina; si ripurga l'animo da errori, e viene a farsti ornato de virtudi [...]*.”



den Bedürfnissen der Aufklärung genug gewesen zu sein scheint, als prinzipielle Negation aller Kulte zu gelten. Da Bruno den menschlichen Geist als eine Einheit ansieht, von der die Rationalität nur ein Teil ist, gibt es nicht nur eine Moral des Richtigen und Falschen innerhalb der Erkenntnis, sondern produziert die Synergie von Vernunft Einsicht und Phantasie auch Bilder, Symbole und andere Repräsentationen eben der Prinzipien, die in der Welt verborgen sind, wobei der Mensch als Subjekt dieser Religion Teil dieser Welt ist.

## LITERATURVERZEICHNIS

- Blum, Paul Richard. 1984. *D'ogni legge nemico e d'ogni fede, Giordano Brunos Verhältnis zu den Konfessionen*. In A. Buck (ed.). *Renaissance-Reformation*. Wiesbaden: Harrassowitz, 65–75.
- Blum, Paul Richard. 1997. "Theoriensynkretismus: Bemerkungen zum Hermetismus bei Giordano Bruno." *Wolfenbütteler Renaissance Mitteilungen* 21: 101–110.
- Blum, Paul Richard. 1998. *Philosophenphilosophie und Schulphilosophie. Typen des Philosophierens in der Neuzeit*. Stuttgart: Steiner.
- Blum, Paul Richard. 1999. "Saper trar il contrario dopo aver trovato il punto de l'unione: Bruno, Cusano e il platonismo." *Lecture Bruniane*, Rom (im Druck).
- Bönker-Vallon, A. 1995. *Metaphysik und Mathematik bei Giordano Bruno*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Canone, Eugenio. 1999. "Giordano Bruno." In Paul Richard Blum (Hg.). *Philosophen der Renaissance*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Bruno, Giordano. 1958, *Dialoghi italiani*. Ed. G. Gentile, G. Aquilecchia. Firenze: Olschi.
- Ciliberto, Michele. 1994. "Introduzione." In Giordano Bruno, *Spaccio de la bestia trionfante*. 2. ed. Milano: Rizzoli.
- Fellmann, Ferdinand. 1971. *Mythos und Moral bei Giordano Bruno*. In Manfred Fuhrmann (Hg.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. München: Fink (Poetik und Hermeneutik 4), 241–256.
- Loyola, Ignatius de. 1969. *Exercitia spritualia*. Hg. Iosephus Calveras und Candidus de Dalmases. Roma (Monumenta Historica Societatis Iesu 100).
- Ingegno, Alfonso. 1985. *La sommersa nave della religione: studio sulla polemica anticristiana del Bruno*. Napoli: Bibliopolis.
- Kant, Immanuel. 1914. *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*. Kant's Werke 6. Berlin: Reimer.
- Mackie, J. L. 1982. *The Miracle of Theism. Arguments for and against the existence of God*. Oxford: Clarendon.

- Sturlese, Maria Rita Pagnoni. 1986. "Postille autografe di John Toland allo Spaccio di Bruno." *Giornale critico della filosofia italiana* 65: 27–41.
- Sturlese, Rita. 1994. "Prefazione." In Giordano Bruno, *Spaccio de la bestia trionfante*. Napoli: Istituto Suor Orsola Benincasa.
- Wildgen, Wolfgang. 1998. *Das kosmische Gedächtnis: Kosmologie, Semiotik und Gedächtnistheorie im Werke Giordano Brunos (1548–1600)*. Frankfurt/M.: Lang.

URSZULA SZULAKOWSKA

## PHY DIABOLO! THE PERSECUTION OF HEINRICH KHUNRATH

Heinrich Khunrath (1560–1605), born in Leipzig, was a Paracelsian alchemist and medical practitioner whose career included a period of residence at the court of Rudolf II in Prague. Like many others in the circles of that nominally Catholic court, he was himself a Lutheran (Evans 1973, 212–214 & Eco 1989, 1–5). Khunrath's association with hermeticism in Prague inspired one of the central scenes of Umberto Eco's satirical novel *Foucault's Pendulum* (1988) which is a biting attack on twentieth century popular culture and its uncritical interest in occultism.

In this imaginary episode, Dr. John Dee, the English hermeticist, visits Khunrath's alchemical laboratory in Prague (Eco 1990, 411–13), a scenario based on the documented meeting of the two scholars in Bremen in 1589. Dee was famed throughout Europe as a mathematician, technologist, educator and medical practitioner, as well as a magician, alchemist and necromancer. With his colleague Edward Kelley, Dee wandered through the royal and aristocratic courts of Central and Eastern Europe from 1583 to 1589 (French 1987, 113–17; Roberts & Watson 1990, 47–49). Eco sets the fictional story of their Prague encounter with Khunrath within the Oratory-Laboratory illustrated in his alchemical treatise, the *Amphiteatrum Sapientiae Aeternae*, by Jan Vredemann de Vries (1595, fig. 1). Eco identifies the kneeling figure in de Vries' engraving with Khunrath himself, naming him as being the god-father of the Rosicrucian movement. In this allusion, Eco is citing Frances Yates' scholarly study *The Rosicrucian Enlightenment* (Yates 1972), using her academic study as another object of satire in *Foucault's Pendulum*. In fact, he is mixing fantasy and fact, providing genuine and sober scholarly insights into Khunrath's career through the fantasizing devices of his novel. In *Foucault's Pendulum*, Eco's critical method is sophisticated in that he manages to cast doubt on the validity of Yates' empirical research by confusing her impeccable historical method with the "lunatic fringe" of popular conspiracy theory. His deconstruction of the relationship between fact and over-heated imagination, leads to the conclusion that there is no real distinction between rationalist history and subjective myth-making. Paradoxically, Eco, quite unawares, does reveal a peculiar feature of Khunrath's actual history, namely, that Khunrath enveloped his life in a deliberated theatricality, to the point of making a personal appearance in the 'dramatis personae' of his illustrations. Thus, Eco has rightly identified Khunrath with the praying figure in the 1595 Oratory-Laboratory (fig. 1).

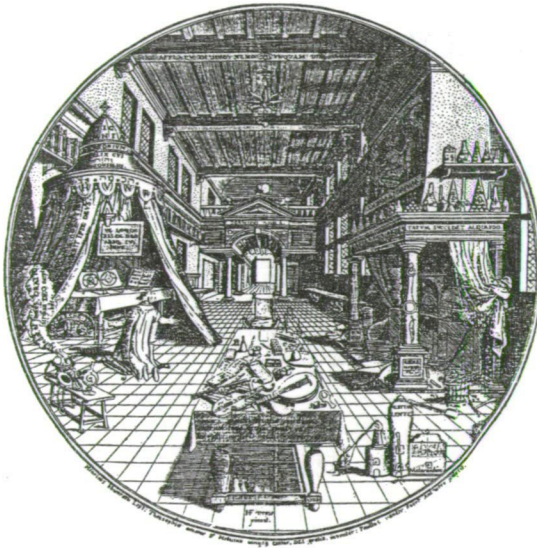


Figure 1

In the second version of Khunrath's *Amphiteatrum* (Hanover, 1609), the theatrical context of his alchemical discourse is specifically emphasised from the outset. In fact, he appears playing at least two more roles within the engraved scenes, like an actor on a stage. In the series of five engravings made in 1602 which were added to the *Amphiteatrum* of 1609, Khunrath attempted to produce a theatrical simulacrum of the operations of Divine Wisdom within the human soul. His introductory poetry to the treatise related his concept of the inner illumination of the soul by the Holy Spirit to that of the theatrical performance, understood to be al-

so a sort of "vision" (Khunrath 1609, 11–13, 16). Such dramatisation of a theologised discourse was characteristic of the didactic modes of the Protestant reformers in the late sixteenth and early seventeenth centuries. There may have been influences on Khunrath's concept of the "theatre of the soul" from Paracelsian theosophy in which the imagination was said to be located in the ethereal body of a human-being, thereby, permitting an intuitive knowledge of God and nature – 'gnosis' (Pagel 1979, 57–58, 89–99).

The theatrical influences on reformist German Protestants, according to Yates, were due to the immense popularity of travelling-groups of English players. Dramatic forms, she pointed-out, were used for expounding the Rosicrucian programme of 1614–1620 (Yates 1986, 31–3, 141–43), relating her argument particularly to the writings of Johann Valentin Andreae (1586–1654), a Lutheran pastor and theologian who was himself a playwright. Yates considered Andreae to be the probable author of the anonymous 'Rosicrucian Manifestos,' the *Fama* and *Confessio* of 1614 and 1615 (Yates 1986: 140–144).

In addition, she suggested that it was Dee and Khunrath who had provided the prototypes for Andreae's development of the Rosicrucian programme (Yates 1986: 59–69, 91–92, 140–55). Contradicting Yates' argument is the fact that one of Andreae's most brilliant satires appears initially to be an anti-Rosicrucian text, the *Mythologiae Christianae* (Strassburg: Zetzner, 1619). Moreover, one of its sections is constructed in the form of a dramatic *mis-en-scene* whose central character turns out to be Khunrath, playing the role of a pedlar selling quack medicines and holy pictures in the market-place (Andreae 1619, 3: 271–72). Through his satirical account

Andreae was castigating the densely symbolic engravings of Khunrath's *Amphiteatrum*, whose rhetorical codes deliberately confuse the minds of the viewer as to reality and semblance, as in the theatre. The psychological effects of Khunrath's alchemical engravings on his audience were derived from his use of very specific visual strategies. Gombrich, in his studies of iconology, distinguished different types of symbolic images, those which were fundamentally iconic ('revelatory') and those which use the mode of narrative ('didactic') images (Gombrich 1948, 123–25). Khunrath's illustrations were 'revelatory' icons, structured to illuminate the viewer's understanding by 'gnosis,' that is, by engaging the empathetic faculty.

The exact nature of Andreae's political relations with Khunrath forms the central issue in the present paper. That Khunrath had many enemies is made clear by his frequent references to them in his engravings and writings, but nowhere is it clearly stated who they are, nor of what he was accused and scholars have not identified his persecutors. The facts are these: Khunrath issued the first version of the *Amphiteatrum* in 1595 of which three printed versions and two manuscript copies survive (Gilly 1988, 18 & 1995, 13–14). The fortunes of the first edition were stormy, as were those of the second which Khunrath intended to publish in 1604, or, even earlier in 1602 (Eco 1989, 5–18). Eventually, his editor Erasmus Wolfart published the work in 1609 (after Khunrath's death in 1605) amidst so many obstructions from some quarter that no definitive edition of the treatise ever appeared (Eco 1989, 35). Khunrath's last treatises are Christocentric, employing imagery of Divine Wisdom to signify the illumination of the soul by the Holy Spirit, expressed in terms derived from cabbalism and Paracelsianism. These writings have the quality of theosophical works written for a pietistic community of reformist Protestants, modelled on the teachings of Valentin Weigel (1535–88), the pastor of Cheimnitz, who was influenced by Paracelsian theosophy. Weigel used alchemical terms to symbolise the experience of a gnosis directed by the internal inspiration of the individual, rather than by the dogma of the institutionalised Lutheran Church.<sup>1</sup>

Although there is strong evidence that Khunrath's theosophical alchemy was acquired directly from Weigel, nonetheless his work has been firmly located by Montgomery in the context of orthodox Lutheranism (Montgomery 1973, 1: 8, 17). His conclusion requires modification, although there are grounds for considering that Khunrath did indeed reject the more paganistic currents of the late sixteenth century and, like Weigel, continued to focus his theology on the Lutheran Eucharist (albeit in an unconventional interpretation of its function). Montgomery's reading of Khunrath's theosophy was an aspect of his own conservative Lutheran strategy designed to negate Yates' alignment of the Protestant cause with hermeticism. In contrast to her thesis, Montgomery argued for the negative effects of her-

<sup>1</sup> See H. Pfefferl, "Valentin Weigel und Paracelsus" in *Paracelsus und sein dæmonunglaubiges Jahrhundert* (Vienna, 1988), 78–89; W-E. Peuckert, *Pansophie*, 2: 290–300.

meticism on the reformed Church in Germany. In particular, he refuted Yates' interpretation of the Rosicrucians as being the esoteric outpost of the Protestant church, especially removing Andreae from that context. Montgomery considered that neoplatonic and hermetic literature had inspired the educated German elite to devise a paganistic belief system, decentering Christ from his redemptive role in human salvation (Montgomery 1973, 1: 210–11). In this line of thinking he concurred with Frick (though from a different ideological standpoint) who had demonstrated the inherited links between Paracelsian theosophy and pagan hellenistic esotericism. Frick had also emphasised the influence of medieval chiliasm on Weigel's theology and on that of the Rosicrucians, particularly that of Joachim of Fiore (Frick 1973, 112–63).

Montgomery noted that the most important champion of Khunrath's alchemy had been Johannes Arndt (1555–1621), citing his position as a respected Lutheran pastor in order to validate Khunrath's own doctrinal regularity.<sup>2</sup> Montgomery, however, chose to disregard the irregularity of Arndt's own religious beliefs. In fact, Arndt's influential work on Christian pietism, *Vier Bucher von wahren Christentum* (1605), was based on Weigel's theosophy. Complicating the picture is the fact that while Andreae praised Arndt in his *Mythologiae Christianae* (1619) for his missionary endeavours against heretical extremists (Andreae 1619, 1: 5–6), in the same text, he attacked Khunrath, in spite of Arndt's support for him. Peuckert, Yates, Dickson and Gilly are some of the many scholars who have argued for Andreae's co-authorship of the Rosicrucian Manifestos, a conclusion rejected by Montgomery. Dickson, however, follows his argument that Andreae in his later life was alarmed by the paganistic occultism of certain Rosicrucian sympathisers (Dickson 1998, 32–26). It is apparent that the theological implications of the work of proto-Rosicrucians at the University of Tübingen such as Simon Studion, Abraham Hoelzel, Tobias Hess and Christoph Besold could have constituted a threat to entrenched Lutheran orthodoxy. Nonetheless, Dickson has shown that, for Andreae, personal friendship outweighed his fear of religious extremism (Dickson 1998, 30–40, 62–66, 71–88).<sup>3</sup>

Khunrath's political relations with the various Protestant groups, both right-wing Lutheran and radical paganistic, were the cause of his problems in the late 1590's and early 1600's. Among his enemies, I would suggest, were some of the Tübingen coterie who initiated the Rosicrucian movement, despite the fact that, paradoxically, Khunrath's work was posthumously adopted into their canonic texts. His strained relations with this group may be evidenced by an indirect reference to his work in the *Confessio*. Eco has suggested that its pejorative citation of the "strange figures

<sup>2</sup> Arndt's eulogy on Khunrath's *Amphitheatrum* is found in Khunrath, *De Igne Magorum Philosophorumque* (Strassburg: Lazarus Zetzner, 1608).

<sup>3</sup> Frick (1973), pp. 112–64; Gilly, *Adam Haslmayr* (1994), passim; Gilly, *Das Erbe der Christian Rosenkreutz* (1988), pp. 63–90; Gilly, *Cimelia Rhodostauritica* (1995), passim.



and dark words” of certain illustrations may refer to the 1602 series of engravings in the *Amphiteatrum* (Eco 1989, 14).



Figure 2

Further, I would argue, that it was in 1602–04 that animosity towards Khunrath intensified, from the evidence of the new set of engravings made in 1602. In the new version of the *Amphiteatrum* (published 1609, but dated 1604) Khunrath explains the revision of his treatise and the inclusion of new illustrations, as an attempt to justify the piety of his intentions against his accusers. One of these new engravings specifically depicts Khunrath’s hostile detractors, the “black-magicians” and “sophists” (fig. 2). Without referring to specific names, the engraving, nonetheless, provides some important clues to the political context of Khunrath’s struggle.

Its central characters are two men, one dressed as an academic and the other as a traveller (both of whom probably represent Khunrath). They speak to two groups

of masqueraders wearing either court or theatrical costume. These constitute a motley rabble, since their heads are those of beasts, comparable to the demons painted by Bosch, Breughel and other iconographers of hell. Above these, is shown a flight of winged devils, the largest of which on the left is one of the "calumniatores," while a wasp-like, half-human on the right signifies the "blasphemers." This creature is labelled "praefectum diabolorum," probably alluding to the Roman Catholic hierarchy, since its head-gear is that of a cardinal or a Jesuit and it carries a sprinkler for holy water, as used in Catholic ritual. Behind him appears a dragon on whose body is written, "lingue venono (sic)" ("in a venomous tongue"), while one of the carousers below bears a fire-extinguisher, which squirts out a text referring to the disgraceful and lying, thievish (swindling) tavern-songs of this "honourable" company. Although this scenario is related to the Protestant convention of anti-Catholic caricature, this does not necessarily indicate that Khunrath's main enemies were the Roman Catholics, for they were more likely to have been members of the German reformed church, or of no church at all.

This is made clear by other details in the illustration, where in the group on the left there appears a Lutheran cleric, labelled on his garment as being a corrupt priest, as well as "Anti-Christus." Above his head hovers a bat, aiming a pair of bellows at the cleric, as if to transform him into an anti-"philosopher's stone," that is, one who turns the gold of scripture into dross. At his left, there stands a richly-dressed alchemist, with a rabbit's or donkey's head, carrying a pair of bellows, as well as a mortar and pestle. He signifies the materialism of the misguided "puffers," while a similar breed of creature behind the pastor, shoulders an axe. Above this group of Lutherans and false alchemists, the flying "calumniator," labelled "annihilemus" and "Beelzebub princeps," declares to the "chosen faithful" (those who are justified by faith in Lutheran doctrine) "let us lie boldly, always adhering [rigidly] to some issue but abstaining from [seeking] the truth".

It is apparent from these motifs that Khunrath was defending himself against scholastic Lutheran theologians whose rigid definitions of Christian dogma led them to denounce as heretical the Calvinist and Lutheran pietists and reformers. In Khunrath's opinion, they were on a par with his other enemies, the materialistic alchemists, demonic magicians and epicurean atheists. More specifically, the group on the left of this engraving, almost certainly, represents those Lutherans who adhered to the religious principles codified in the "Book of Concord" of 1580, devised by August, Elector of Saxony, as a compromise with the Philippist and Calvinist reformers in his state. All Lutheran pastors had been required to sign their assent to this agreement and, in consequence, the period was marked by repression of dissident pietist groups. On the death of August, the new Elector, Christian I, had temporarily brought the Calvinists to power in a relaxed regime of reformist policies. Christian, however, died in 1591 and his successor reverted to the Book of Concord, dogmatically applying institutionalised Lutheran principles, specifically those

connected with the sacraments of baptism, absolution and the Eucharist. The theological position of conservative theologians was that adherence with faith to these doctrinal principles was an automatic guarantee of salvation, rather than pious living on the model of Christ.

As a result, through to the early years of the seventeenth century, the Calvinists in Saxony were severely treated and their pastors were expelled, or even sentenced to death. The suppression of the dissidents intensified around the year 1600, spreading into Lusatia and leading to the execution of Nikolaus Krell, the former Calvinist adviser to Christian I (Weeks 1991, 23–26). Khunrath's engraving may even be referring to this event in the detail of the double-axe of the rabbit-like alchemist. For much of this period, Khunrath would have been in Prague and it is noteworthy that he did not return to his birthplace in Leipzig, in the lands of the Saxon dynasty, but went first to Hamburg, then on to Magdeburg, where some of his books were published. His departure from Prague may have been due to the fact that from 1591, the Emperor was colluding with the Saxon authorities in enforcing the Book of Concord. In December of the same year, Khunrath joined the court of Count Rosemberk at Trebona. These events may also be reflected in the 1602 engraving by two particular figures among the group of Catholic wastrels on the right-hand side of the picture, one of these (nearest the centre) could be the major-domo of a court, since he carries a sceptre over his shoulder. The bespectacled figure to his right, lavishly-dressed in furs, has a book and a pen in his hands, perhaps a reference to the Book of Concord. Could this be Rudolf II himself?

On his return to Germany, Khunrath sustained his involvement in the religious politics of Saxony, as evidenced from his friendships, most especially, with Seussius, secretary of the Upper Consistory in Dresden, who, from the evidence of his laudatory poem in the *Amphiteatrum*, seems to have represented Khunrath's case before the Elector in 1604. Moreover, although Khunrath's theosophy was modelled on Weigel's ideas, it did not appear in a developed form until circa 1595, for his earliest works, the *Athanor* and *Magnesia Catholica* were low-key, conventional Paracelsian treatises. Khunrath, nonetheless, probably already sympathised with the reformist ideals of the Philippists and Calvinists before he fell completely under Weigel's spell. Hence, in his engraving, the scholarly figure on the lower-level of the illustration takes recourse in the inner consolation of his Christly "gnosis," informing the group of Lutherans and black-magicians that, no matter whether they esteem, or disparage, him, he will simply continue to pray. He carries a pair of geometrical dividers, signifying the sacred geometry of his theosophical system. With these he pins a serpent to the ground, demonstrating that the wisdom inspired by the Holy Spirit conquers sophistry, symbolised by the snake with its "lingua venona."

Meanwhile, the other character on the right, pays no attention at all to his stressful companions, for he is gazing into the cave in the centre of the picture, which is a depiction of Abraham's mountain of the covenant. It contains a three-pointed star,

representing the Holy Trinity, as well as the three Paracelsian principles, mercury, sulphur and salt. A stream of water issues from the cave across a text on the ground which pronounces Khunrath's philosophical convictions to be of the highest natural and moral rectitude, according to Christian doctrine. At the top of the engraving appears the Tetragrammaton, below which is inscribed Khunrath's name. The Tetragrammaton radiates its light on to a star in the shape of an upright pentacle, which is Khunrath's 'annulus' (magical talisman) signifying the 'azoth,' that is, Christ. The viewer is instructed that he should place this image as a seal on his heart. In the centre of the star, there is a cross with the letter "S" wound around it, representing the Hebrew letter 'Shin,' the sign for fire, while the Hebrew letter itself appears at its head. The other arms of the star bear the letters of the Tetragrammaton, thereby forming the cabbalistic name of Jesus. The text at the foot of the picture explains that the current version of the *Amphiteatrum* was produced as a defensive measure against Khunrath's enemies who were abusing him in a debauched and bacchantic, unchristian spirit of lies and venom. In contrast to these attacks, Khunrath's pictures were not intended to be an aggressive act, but, only a justification of his own probity. It seems very probable that Khunrath's chief enemies were the "sophists," academic theologians, whose lust for power was the source of the grave disruption of the Saxon states in the 1590s and early 1600s.

It is tempting to interpret Khunrath's allusions to "black-magicians" and false alchemists in this picture as being metaphors alluding solely to Lutheran scholastics. At one level, he is certainly making this analogy. Other evidence, though, indicates that he was referring expressly to groups and individuals who practised magical rituals of which he disapproved. Andreae had castigated a similar range of miscreants, both pagan and theologically sophistic, in his *Mythologiae Christianae* (1619). Since, therefore, Khunrath in 1602 and Andreae in 1619 appeared to be fighting on the same pietistic front, against the same types of enemies and since both were aligned with the revered figure of Johannes Arndt, then how is it possible to explain Andreae's attack on Khunrath in the *Mythologiae Christianae*? (Andreae 1619, 3: 271–72). Andreae's antagonism to Khunrath, in fact, illustrates the differing affiliations in hermeticist circles, displaying a more complicated picture than Yates' image of a united, anti-Habsburg front. For, despite these apparent Lutheran loyalties of the Rosicrucian Manifestos, Montgomery contended against Yates that the Manifestos were fundamentally anti-Christian (Montgomery 1973, 236–37). Both scholars associated the Manifestos with the circles of Simon Studion, whose *Naometria* had been circulating in manuscript since the late 1580s, or early 1590s. Influenced by the chiliasm of Joachim of Fiore, Studion predicted that the third age of the Holy Spirit would be inaugurated by a major political and social change in the European order, commencing in 1604. He even delayed the completion of his treatise until 1604, intending its public appearance to coincide with the inception of the new era. Montgomery has commented on the fact that, in the Manifestos, the

tomb of Christian Rosenkreutz was said to have been opened in 1604. Montgomery argued that the *Fama* and *Confessio* were already circulating in manuscript in 1593–1604, the same period in which Studion was preparing his *Naometria* (Montgomery 1973, 175–77, 232).<sup>4</sup> The Manifestos, thus, emerged from a chiliastic context, from those circles which were anticipating a second reformation to fulfil Luther's original programme (Peuckert 1956, 290ff and 1973, 16–31).

These chiliastic activities, in circa 1593–1604, coincided with the public appearance of Khunrath's alchemical and cabbalistic Christology, but the pietistic atmosphere of Khunrath's treatises could not be more different from the Studion's obsessive manipulation of cabbalistic cryptography. In fact, Studion's graphic structures, as well as those of Tobias Hess, are related to the theurgic emblems of Peter of Abano and other medieval necromancers publicised by Agrippa (Agrippa, Bk. III 1970, 567–68). These emblems may have been the "pentacles" denounced by Khunrath in the 1595 *Amphiteatrum* for their anti-Christian connotations, while pronouncing his own "annulus" of Christ as the "azoth" to be the true cabbalistic insignia (fig. 2). Certainly, the ideological position of Studion and Hess, in their jointly-authored *Prophetica* (Gilly 1995, 21) is of a different order from that of Weigel, Arndt or Khunrath. Studion and Hess seem to have favoured the idea of reform almost as an end in itself, fascinated with cabbalistic prognostication and the image of the all-powerful magus. The three pietists, in contrast, were using cabbalism and Paracelsian alchemy for the sake of reformed Christianity. It is clear that Khunrath was deeply troubled and aggravated by such occultist extremism and, at the time that Studion and Hess were evolving their system, he may have turned to Weigel's theosophy as a basis for recentring Christ at the heart of hermetic concerns.

Khunrath placed an unusual emphasis on the structural role of Christ in his theosophy, the nearest resemblance to his alchemical system being found in the mystical writings of Jacob Boehme (1575–1624). It is probable, in fact, that, from the date of the 1595 *Amphiteatrum*, Khunrath was removing himself from the intellectual experimentation of chiliastic circles, such as those at Tübingen, which were relatively politically secure. Increasingly, he grew more concerned with the encouragement of reformist pietism in the devastated religious community of the eastern Lutheran states. Hence, Khunrath's ideological development within this reformist context seems to be as follows; in 1595 Khunrath adopted a determined Christocentric position, abandoning the calm tone and relatively prosaic theory of the *Athanor* and *Magnesia Catholica* in the course of composing the first version of the *Amphiteatrum* (1595). In this treatise, he introduced Paracelsian alchemy and Christian cabbalism into his alchemical theory, mentioning his opponents, the "black magicians" for the first time. The publication of the 1602 edition of the *Amphiteatrum* may have been

<sup>4</sup> Samples of the text of the *Naometria* are provided by Gilly in *Cimelia Rhodostauritica* (1995), p. 21. See also Peuckert, *Pansophie. Das Rosenkreutz* (1973), 3, pp. 29–31.

suppressed by Khunrath's enemies, who were likely to have been the Lutheran subscribers to the Saxon Book of Concord. The expanded text, which was eventually published in Hanover in 1609, would have been composed between 1602–1604 and Khunrath may have intended it to appear in 1604, in order to counter the effects of Studion's *Naometria*, which was due to be published in the same year. Nonetheless, regardless of his conflicts with some of its forefathers, Khunrath's alchemical theosophy was subsequently adopted into the Rosicrucian discourse. Paradoxically, Andreae, in the *Mythologiae Christianae*, produced a scathing public criticism of the movement that he had helped to initiate, castigating instead Khunrath, among others, for instigating its programme (Andreae 1619, 1: 5–6, 26–27).

The seemingly embittered relations of Andreae with the Rosicrucians by 1619 have puzzled many scholars, especially Yates who attempted to prove, that he had, in fact, retained his original beliefs in the possibility of an ideal Brotherhood of teachers and healers, who would promote the reformed religion (Yates 1986, 140–55). Dickson has made a slightly different case for Andreae's attitude, arguing that the public disreputability of the occultist currents within Rosicrucianism threatened his own position as a Lutheran pastor, necessitating his public rejection of them. In his *Christianopolis*, however (also published in 1619) there are statements indicating his continued sympathy with the original goals of the Brotherhood (Dickson 1998, 80–88).

Even more difficult to comprehend is the fact that Andreae in the *Mythologiae Christianae* presented a supportive, if very subtle, account of Tobias Hess, vindicating him of all charges of doctrinal irregularity. This "apologia" probably reflected the fact that Andreae continued to associate with Hess even at a time when he was accusing other proto-Rosicrucians of heretical ideas (Dickson 1998, 77). Thus, either Andreae's disparaging account of the hermeticists in the *Mythologiae Christianae* is simply a political contingency, or he is attempting to rescue the name of one specific friend, while condemning Hess' original mentors and associates out of genuine mistrust. Hence, if Khunrath was on poor terms with Hess, this would partly explain his consignment to the tip of unsatisfactory theosophists, regardless of the fact that his theological and political ideals had much in common with those of Arndt and Andreae.

Andreae was fearful for his own position in a war-torn Germany and it is difficult to establish his true motives in his later writings, but it is clear that he was trying to distance himself from the most notorious claims of the Rosicrucian texts. It is also possible that Andreae, although he may have remained privately loyal to the idea of a brotherhood of moral reformists, in his need to disassociate himself publically from the most publicised extremists, felt compelled to reject Khunrath's work, specifically the *Amphiteatrum*, whose presence in the political arena was far from subtle. Whatever his misgivings concerning black-magic, Khunrath had not diminished his admiration for the mystical and magical systems of Agrippa, Paracelsus and the cabalah. In a precarious public context, Khunrath's careful distinction between his



own type of Christian cabbalism and that of chilastic figures, such as Studion, was likely to be ignored. Thus, by 1619, he was being promoted as a proto-Rosicrucian, which may have forced Andreae to turn against him. Khunrath, in short, had failed to redirect the impacted, conceptual signifiers of hermeticism into an unequivocal pietistic context, like that of Arndt. As a result, his alchemical system had collapsed into the common pool of popular occultism.

## REFERENCES

- Agrippa, Cornelius. 1970. *Opera* (1600). Hildesheim: Olms.
- Andreae, Johann Valentin. 1619. *Mythologiae Christianae*, Strassburg: Zetzner.
- Arndt, Johannes. 1608. "Judicium uber die vier Figuren des Grossen Amphiteatrum." In Heinrich Khunrath, *De Igne Magorum Philosophorumque*, Strassburg: Zetzner, 107–23.
- Dickson, Donald R. 1998. *The Tessera of Antilia*. Leiden: Brill.
- Eco, Umberto. 1990. *Foucault's Perdurum* (1988). London: Macmillan.
- Eco, Umberto. 1989. *Lo Strano Caso della Hanau, 1609*. Milan: Bompiani.
- Evans, R. J. W. 1973. *Rudolf II and his world*. Oxford: Clarendon.
- French, Peter. 1987. *John Dee*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Frick, Karl R. H. 1973. *Die Erleuchteten*. Graz: Akademische Druck.
- Gilly, Carlos. 1988. "Iter Rosicrucianum." In F. A. Janssen (ed.). *Das Erbe des Christian Rosenkreutz*. Amsterdam: In der Pelikaan, 63–90.
- 1994. *Adam Haslmayr*. Amsterdam: In der Pelikaan.
- 1995. *Cimelia Rhodostaurótica*. Amsterdam: In der Pelikaan.
- Gombrich, Ernst. 1948. *Symbolic Images*. Oxford: Phaidon.
- Khunrath, Heinrich. 1609. *Amphiteatrum Sapientiae Aeternae*. Hanover.
- Montgomery, John Warwick. 1973. *Cross and Crucible*, 2 vols. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Pagel, Walter. 1979. "Paracelsus als 'Naturmystiker.'" In Antoine Faivre and Rolf Christian Zimmermann (eds.), *Epochen der Naturmystik*. Berlin: Erich Schmidt.
- Peuckert, Will-Erich. 1949. *Die Grosse Wende*. Hamburg: Claassen and Goverts.
- 1956–73. *Pansophie*. Berlin: Erich Schmidt.
- Pfefferl, Horst. 1988. "Valentin Weigel und Paracelsus" in *Paracelsus und sein dæmonunglaubliches Jahrhundert*. Vienna: Verb. d. Wiss. Ges. Österreichs Verlag.
- Roberts, Julian and Andrew G. Watson (eds.). 1990. *John Dee's Library Catalogue*. London: Bibliographical Society.
- Weeks, Andrew. 1991. *Boehme. An Intellectual Biography*. New York: State University of New York Press.
- Yates, Frances A. 1986. *The Rosicrucian Enlightenment*, London, New York: Routledge and Kegan Paul (Ark edition).



ALISON SAUNDERS

## FANTASY, REALITY AND AUTHORITY IN THE REPRESENTATION OF HIEROGLYPHIC ANIMALS IN 16<sup>TH</sup>-CENTURY FRENCH ILLUSTRATED BOOKS

Hieroglyphics became a cult phenomenon in France in the first half of the sixteenth century with the publication of the supposedly fourth-century manuscript of Horapollo, describing and explaining the meaning of a number of Egyptian hieroglyphs. A first edition of the work (in Greek) was published in Venice in 1505, and a further edition in Paris in 1521,<sup>1</sup> but more significant for our purpose is the version in French published in Paris in 1543 by Jacques Kerver,<sup>2</sup> since here for the first time each textual description is supported by a woodcut representation of the hieroglyph. Many of these figures are highly bizarre and fantastic, as for example a truncated pair of feet standing in water denoting 'un foullon ou taincturier', or a pair of crocodile's eyes staring out across a landscape, denoting 'orient ou la naissance':

*Comment ilz signifioient orient ou la naissance:*

Pour signifier orient ilz paignoient les deux yeulx du crocodile pource quilz sont fort luyans & semblent yssir du profond du corps.' (*Orus Apollo de Aegypte*, c7r)

A large number of the hieroglyphic symbols described and explained by Horapollo are taken from the animal world, and although some are based on realistic animals in realistic situations, many more are less realistic. In several cases only a fragment of the anatomy of the animal is depicted (as, for example, the disconcertingly detached crocodile's eyes), and this also contributes to the fantastic visual appearance of the collection. The lion in particular is subject to such fragmentation. A lion's head, truncated from its body, hovers over a landscape denoting vigilance, while the head and shoulders of a lion (minus rear quarters), sit oddly against a natural setting, denoting strength. Many of the hieroglyphs represented visually are clearly

---

<sup>1</sup> *Habentur hoc volumine haec, videlicet: vita et fabellae Aesopi... Ori Apollinis Niliaci hieroglyphica* (Venice: Aldus, 1505, folio); *Ori Apollinis hieroglyphica* (Paris: P Vidoue, 1521, 8°).

<sup>2</sup> *Orus Apollo de Aegypte de la signification des notes hieroglyphiques des Aegyptiens, c'est a dire des figures par les quelles ilz descriptvoient leurs mysteres secretz & les choses saintes & divines. Nouvellement traduit de grec en francoys & imprimé avec les figures a chacun chapitre* (Paris: J Kerver, 1543, 8°). Curiously it was not until eight years later that Kerver published a similarly illustrated Latin version of the text in 1551.

fantastic, yet the tone of Horapollo's text is invariably neutral and objective. Whether he is describing a bizarre figment of the imagination or an observed detail of animal life, he recounts in factual terms that the Egyptians depicted X in order to represent Y, and the reason why they did so is Z. The fact that both fantastic and realistic material is presented in this same non-judgemental manner without distinction must reflect the authority with which the source — in this case the authority of the ancient Egyptians — is regarded. The fourth-century Horapollo saw no reason to question this authority, nor yet did the sixteenth-century French publisher, Kerver, who stresses in his preface the authority of the truths here revealed.<sup>3</sup>



Figure 1

Given this pattern in Kerver's 1543 edition of Horapollo of combining a set of woodcut figures ranging from highly realistic to totally fantastic with a text in which realistic and fantastic alike are described in precisely the same neutral and objective terms, it is interesting to see the extent to which illustrated books published in France around the same period, which exploited hieroglyphic material, also adhere to this pattern. Illustrated didactic literature was very popular in France in the 1530s–1550s, and several writers used the representation of animals for moral or educational purposes. In some cases, certainly, their preoccupation was above all with accurate representation of observed reality both in terms of verbal description and visual representation. Most notable in this category is the prolific naturalist, Pierre Belon, whose realistic treatises on birds, fish, trees and animals were published in both Latin and French versions in the 1550s. Given his preoccupation with realism — clearly reflected in the titles of his treatises on both fish and birds<sup>4</sup> —

it is interesting to see how Belon copes when confronted with fantastic animals.

<sup>3</sup> 'Vous avez lecteurs Orus Apollo Niliacque ou Egyptien des hieroglyphes figures saintes par lesquelles les egyptiens escriivoient les choses divines parlant maintenant vostre langue & non sans cause le vous presente mais affin que lon congnoisse que les choses saintes & divines nont jamais este communes ny publiques mais scullement fiees & commises a certains personnages saiges & discretz aussy veoit lon communement & tousjours advient que les choses trop cognues & trop manifestes perdent leur reverence & auctorite & a la fin tumbent en despris & desestime' (*Orus Apollo de Aegypte*, a2r).

<sup>4</sup> *La Nature & diversité des poissons, avec leurs pourtraicts representez au plus pres du naturel* (Paris: C Estienne, 1555, 8° obl.); *L'Histoire de la nature des oyseaux, avec leurs descriptions et naïfs pourtraicts retirez du naturel, escripte en sept livres par Pierre Belon* (Paris: G Corrozet, 1555, folio).

Chapter 5 of his treatise on fish, which is devoted to marine monsters, includes an entry on the monkfish. The woodcut represents the extraordinary figure of a fish with a man's head, and with a body clad in monk's habit made up of fish scales, and with flippers instead of hands and feet (see figure 1), but Belon carefully explains that this fantastic figure is actually based on observed reality, as attested by several eye witnesses. Even the precise location of the sighting in Norway is described and details of the behaviour of the monster noted in order to substantiate the authenticity of the description:

En Norvege, pres la ville de Den Elepoch, au pays de Diezunt, fut trouvé un aultre monstre, ou poisson marin, portant la figure d'un moyne en la forme que tu le verras peinct cy apres. Ce monstre ainsi que plusieurs le veirent, ne vescu sans plus que trois jours, & onc ne parla, ne jetta aultre voyx, sinon grands souspirs & plaintif. (*La Nature et diversité des poissons*, b8v)

Again in his treatise on birds Belon deals very carefully with the phoenix, whose existence might well be deemed mythical or fantastic, and of whom — worryingly — Aristotle makes no mention. However, since various other authorities, including Herodotus, do mention it, Belon is prepared to include the bird. But he is not prepared to include a woodcut illustration, since no authoritative description of its appearance exists, based on actual observation of the bird.<sup>5</sup>

Given the importance that Belon accords to realism, it is striking to see what happened when two years later the publisher Guillaume Cavellat took the opportunity of Belon's absence on his travels to publish in 1557 a popularised smaller format version of the treatise on birds.<sup>6</sup> Large parts of Belon's detailed prose description are ruthlessly cut, and the much shorter remaining text is enhanced by a set of verses added by Cavellat, describing each bird.<sup>7</sup> In some of these verses the

<sup>5</sup> 'Nous trouvons des auteurs historiens, qui à nostre advis ont aussi nommé cest oyseau *Rhyntaces*... Parquoy si estions entrez en opinion que cestuy-cy fust le phenix ce n'a esté sans cause: car sçachant bien qu'Herodote, qui estoit longtemps avant Aristote, & les autres auteurs grecs, & romains en ont parlé, il est tout manifeste, que ce que les auteurs latins & grecs, qui sont venuz depuis luy, en ont dit de bon, à esté extraict dudit Herodote. Et toutesfois Aristote, qui a leu les livres d'Herodote, n'a fait aucune mention du phenix. Tout ce que Plin e a escrit du phenix au second chapitre du dixiesme livre de l'histoire naturelle...est prins d'Herodote: toutesfois Herodote mesme dit n'en avoir veu qu'en peinture. Donc s'il estoit ainsi qu'il n'y eust qu'un phenix en ce monde, il auroit esté difficile de le faire mettre en peinture comme disoit Herodote. Lactance, Claudian, Ovide en ses Metamorphoses, Solin, & plusieurs autres ont parlé du phenix' (*L'Histoire de la nature des oyseaux*, F3v).

<sup>6</sup> *Portraits d'oyseaux, animaux, serpens, herbes, arbres, hommes et femmes d'Arabie & Egypte, observez par P. Belon du Mans. Le tout enrichy de quatrains pour plus facile cognoissance des oyseaux, & autres portraits* (Paris: G Cavellat, 1557, 4°).

<sup>7</sup> '[Nous] avons redigé cest abbrege en moindre volume, à fin de le rendre plus aisé à porter... Et en attendant le retour de leur auteur, maintenant enserré au prochat de son instauration de l'agriculture, par les plaines & montagnes d'estranges pad's, ou l'avez envoyé, avons escript aucuns quat-

tone is very different from that of Belon's realistic and factual prose descriptions, with traditional, but more fantastic or mythical attributes being introduced for some birds, as for example the traditional dying song of the swan:

Beauté, bonté, force & coeur sont au cygne,  
Qui es estangs & rivières demeure,  
Et doucement chante, avant qu'il se meure:  
Qui est pour l'homme enseignement insigne.

(*Portraits d'oyseaux, animaux, serpents*, h2r)<sup>8</sup>

or the self sacrifice of the pelican in her piety:

Du Pelican l'amour est si extreme  
A ses petits, qu'il se donne la mort  
Pour les nourrir. Il fault avoir remord  
Que Jesus Christ pour les siens fait le mesme.

(*Portraits d'oyseaux, animaux, serpents*, h2v)<sup>9</sup>

The phoenix is likewise given a new emphasis. Where Belon's prose description was concerned with the acceptability of the evidence of the bird's existence, Cavellat's verses focus instead on its traditional mythical attributes:

Tant hault en l'air je me pais de rosée  
Qu'impossible est me pouvoir vif avoir  
Ny mesmement qu'après ma mort me voir

rains françois pour donner quelque petite declaration ou portrait de chacune figure, renvoyant ceux qui en voudront savoir davantage aux autres livres, li ou ils sont plainement descriptz' (*Portraits d'oyseaux, animaux, serpents*, â3v).

<sup>8</sup> In the case of the swan Belon noted that although Aristotle referred to the swansong, he did so on the basis of hearsay rather than from observation (*L'Histoire de la nature des oyseaux*, o2r). Horapollo also included a swan, represented realistically in the woodcut as peacefully swimming on a lake, but in the text it is the traditional attributes of the swan which are cited as being meaningful: '*Comment ilz signifioient ung viel musicien*: Quant ils vouloient signifier ung viel musicien ilz paignoient ung cigne pource que cest ung oiseau de telle nature que tant plus il vieillit tant mieulx il chante' (*Orus Apollo de Aegypte*, h3r).

<sup>9</sup> Horapollo's representation of the pelican is interestingly quite different. The text explains that the pelican denoted for the Egyptians an imprudent or foolish person: '*Comment ilz signifioient ung homme imprudent & qui na le sens bon*: Pour designer ung homme peu saige & qui a faulte de sens ilz paignoient le pelican pource que combien quil puisse faire ses oeufz en lieu hault ainsi que les aultres oyseaulx, toutesfoys le fait au contraire car il cave la terre et pond en une petite fosse ce que congnoissans les oyselleurs assemblent autour de son nid de la fiente de beuf seiche puis y mettent & allument le feu. Le pellican voyant la fumee descent & cuidant estaindre le feu avec ses elles le alume du vent & brusle ses plumes ainsi est il prins desdictz oyselleurs. A ceste cause il nest pas permiz aux prestres menger de cest oiseau pource que ainsi simplement il se met en peril pour ses petitiz' (*Orus Apollo de Aegypte*, d8v).



Voila comment ma vie est composée.  
 O du Phoenix la divine excellence!  
 Ayant vescu seul sept cens soixante ans,  
 Il meurt dessus des ramées d'encens:  
 Et de sa cendre un autre prend naissance.

(*Portraits d'oyseaus, animaux, serpens*, f3v-f4r)

In the case of the swan and the pelican no change is made to the original woodcut figures to reflect the change of emphasis of the text. These remain straightforwardly realistic, representing the bird as described in Belon's original version, rather than in its mythical and fantastic role as described in Cavellat's verses. The case of the phoenix, though, is different. Belon himself did not include an illustration of the phoenix because he had no authoritative information on what the bird really looked like. Cavellat has no such scruples about authenticity, and so his version includes new woodcut representations of the phoenix, one of which depicts the phoenix in its traditional mythical pose on its funeral pyre.

But how did other sixteenth-century writers of illustrated works treat hieroglyphic animals, and to what extent is fantasy acceptable in their works? Emblem writers were keen users of hieroglyphic material. In his pioneering emblem book Alciato treats the supposed behaviour of the stork in *Gratiam referendam*.<sup>10</sup> The stork is one of Horapollon's more realistic hieroglyphs. The bird is described as denoting the affection of children towards their father:

*Comment ilz signifioient lenffant ayment son pere:*

Pour signifier lenfant qui ayme son pere ilz mectoient la cigoigne pource que apres quelle a este nourrie de ses pere & mere elle ne les habandonne point mais demeure avec eulx jusques a lextreme viellesse & les sert & nourrit.

(*Orus Apollo de Aegypte*, i4v)

<sup>10</sup> Translated by Barthélemy Aneau as *Grace doit estre rendue* (*Emblemes d'Alciat*, D3r). Alciato's emblem book was first published in Latin in Augsburg by Heinrich Steyner in 1531, and thereafter in Latin in Paris by Chrestien Wechel from 1534, and in a Latin/French version in Paris by Chrestien Wechel from 1536 with the French translation by Jean Lefevre. A purely French version was published in Lyon by Guillaume Roville and Macé Bonhomme from 1549, with a new French translation by Barthélemy Aneau (*Emblemes d'Alciat de nouveau translatez en françois vers pour vers jouxte les Latins. Ordonnez en lieux communs, avec briefves expositions, & figures nouvelles appropriées aux derniers emblemes*). It is this edition which is quoted here. Alciato himself could not, of course, have been influenced by the treatment of this theme in the illustrated 1543 edition of Horapollon, although he could have had access to one of the non-illustrated earlier editions published in Venice or Paris. Likewise neither Alciato's first French translator, Jean Lefevre, nor the Paris publisher of his version, Chrestien Wechel, could have been influenced by the 1543 illustrated vernacular edition of Horapollon, although it could have been seen by the second French translator, Barthélemy Aneau, and his publishers, Guillaume Roville and Macé Bonhomme.

## ORVS.



*Comment ilz signifoient lenfant aymant  
son pere.*

Figure 2

and the woodcut figure is likewise realistic in its representation of one stork feeding another (see figure 2). But Alciato includes a fantastic element which is not mentioned by Horapollo: not only does the young stork show its gratitude to its parent by feeding it, but it also carries the aged bird on its back (see figure 3):

*Grace doit estre rendue*

*La Cigoigne est tresnoble par pytié  
Ces petitz nudz nourrit en amytié,  
Les esperant rendre telle cheresse,  
Quand d'eulx aura besoing en sa vieillesse;*

*A quoy ne fault sa bonne geniture,  
Qui la soustient, & donne nourriture.*

*(Emblemes d'Alciat, D3r)*

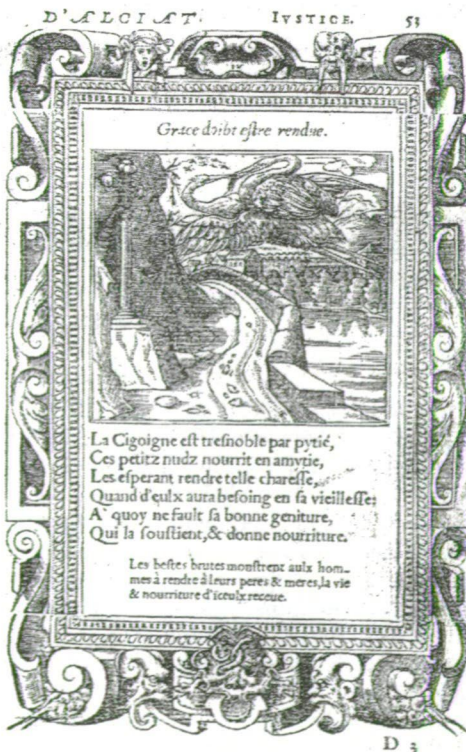


Figure 3

The text is neutral and non-sensational, as was also Horapollo's text, but the woodcut figure in the emblem book is much more picturesque than in Horapollo. Where the Kerver edition of Horapollo simply depicted two realistic storks, the one feeding the other, the Alciato woodcut represents the much more fantastic scene of one bird giving the other a ride on its back, while at the same time turning its head back to feed it as they fly through the air.

In *Ex literarum studiis immortalitatem acquiri* (translated by Aneau as *Par les études des lettres immortalité est acquise*) Alciato again uses a hieroglyphic theme — that of the coiled snake denoting eternity — as no more than a starting point for his emblem. In Horapollo the circular coiled serpent with its tail in its mouth denoted 'laage & les ans du temps':

*Comment & par quelles figures ilz signifioient laage & les ans du temps:*

Pour denoter & signifier laage & le cours du temps ilz figuroient le soleil & la lune pource quilz sont la reigle de compter & discerner le temps. Aultrement ilz paignoient ung serpent appelle Basilisque couvrant sa cueue du reste de son cors lesquelz ilz paignoient dor & le mectoient a lentour de leurs dieux & la cause pour quoy il signifie le temps est pource que des troys especes de serpens cestuy est immortel & de son air & halaine estainct & faict mourir toutes aultres bestes. Et pour autant quil peut tuer les aultres & non mourir le mectent ilz sur la teste des dieux. (*Orus Apollo de Aegypte, a2v*)

whereas Alciato combines the coiled serpent denoting eternity with another symbol — that of a Triton, denoting eloquence — to make the point that literary studies can lead to immortality:

*Par les estudes des lettres immortalite est acquise  
Triton, Trompete, en mer, cornant hault son  
Dessus est Dieu marin, dessoubz poisson,  
Par le mylieu d'un serpent embrassé,  
Qui mord sa queue, en ung rondeau dressé.  
Renom suyt gens ou noble esprit abonde,  
Et leurs beaulx faictz, faict lire en tout le monde.*

(*Emblemes d'Alciat, C2r*)

In the Kerver edition of Horapollo the accompanying figure is both complex and fantastic: beneath a stylised sun and moon a dragon-like snake is coiled into a circle within which are contained Jupiter, Mercury and Venus. In Alciato's emblem book the woodcut figure is similarly stylised, depicting the coiled serpent with its tail in its mouth and a Triton within the circle as described in the text. Although it represents something different from the Horapollo illustration, it nevertheless follows its essential model in being fantastic rather than realistic:

La Perrière, the earliest native French writer of emblems, exploits the hieroglyphic tradition in very much the manner of Alciato. In emblem 16 of his *Theatre des bons engins*, for example, he uses the fantastic figure of a headless woman to denote the extraordinary:

*L'on a jadis veu monstres bien horribles  
Comme Chimere en forme espoventable,  
Sagittaires ou Centaures terribles,  
Et Gerion en trois corps admirable,  
Phiton serpent fort craint & redoubtable,  
Meduse fée au long poil trop hideuse,  
Hydra difforme en lerne dangereuse,*

Et cerberus (à veoir) horrible beste:  
 Mais bien seroit chose plus merveilleuse,  
 Qui pourroit veoir une femme sans teste. (Theatre, C6r)

echoing Horapollo's explanation of how the Egyptians used the figure of a headless man to denote the impossible:

*Comment ilz signifioient chose impossible a faire*

Pour escrire une chose impossible a faire ilz paignoient les piedz dun homme cheminans sur leau & en aultre maniere le declairans ilz paigneoient ung homme cheminant sans teste qui sont deux choses impossibles par quoy non sans cause elles sont applicuees pour la signification dessus dicte.

(Orus Apollo de Aegypte, c2v)

In both cases the figures are highly fantastic. In emblem 61 of the *Theatre* La Perrière again uses hieroglyphic material, but rather than following the hieroglyphic model servilely, he exploits it to his own purposes, as we saw Alciato doing earlier. Horapollo describes the hare with its constantly open eyes as denoting something evident:

*Comment ilz signifient une chose ouverte & patente*

Silz vouloient escrire une chose manifeste ouverte & patente ilz figuroient ung lievre pour ce quil a tousjours les yeulx ouvers. (Orus Apollo de Aegypte, c3r)

La Perrière takes this one stage further, using it to reflect on guilty people who are constantly on the alert and unable to sleep at night for fear of being arrested:

Lhomme coupable, ou bien noté de crime,  
 Se void pareil au liepvre en tous propos.  
 Qui a le cueur tousjours pusillanime:  
 Et ne peult pas dormir de bon repos,  
 Tousjours craindra que viennent les supostz  
 Pour le livrer aulx mains de la justice.  
 L'homme innocent, pur, & net de tout vice,  
 Ne craint l'assault des malings & pervers.  
 Le liepvre monstre à gens de malefice  
 Qu'il leur convient dormir les yeulx ouvertz. (Theatre, I3r)

Where the realistic Horapollo woodcut depicts a terrified hare crouching with its eyes wide open, La Perrière's illustration depicts a broader scene in which the hare is accompanied by two very alert dogs, presumably representing the hounds of justice.



In emblem 65 of his second emblem book, the *Morosophie*,<sup>11</sup> La Perrière again exploits hieroglyphic material to his own ends. Horapollon described how children evilly disposed to their mother were represented by the Egyptians:

*Comment ilz signifioient les enfans espians leur mere pour luy nuire*

Quant ilz voullioient signifier les enfans qui espient leur mere pour la faire mourir ilz paignoient une couleuvre appelée vipere pource que elle ne produit pas ses petitz par le lieu naturel comme les aultres bestes mais quant leur temps de naistre est venu ilz rompent le ventre de leur mere & sortent.

(*Orus Apollo de Aegypte*, i5v)

and the accompanying woodcut figure depicts in gruesome detail the young vipers crawling from their mother's torn side (see figure 4). In the *Morosophie* La Perrière takes this further, and uses the ruthless behaviour of the ungrateful young vipers towards their mother to indicate the danger of excessive talkativeness:

Quand le serpent de la Vipere sort,  
La mere meurt, & il vit par son aage:  
Qui parle trop se prepare à la mort,  
Et donne vie à son parler volage.

(*Morosophie*, K6r)

As often in the *Morosophie*, the woodcut has a double level of meaning. In the foreground we see the vipers, but in the background we also see the traditional figure of a fool with his conventional attributes,

ORVS



*Comment ilz signifioient les enfans espiās leur mere pour luy nuire.*

Figure 4



Figure 5

<sup>11</sup> *La Morosophie de Guillaume de la Perrière tolosain, contenant cent emblemes moraux, illustrez de cent tetrastiques latins, reduitz en autant de quatrains françois* (Lyon: M Bonhomme, 1553, 8°).

conveying the moral lesson to be derived from the behaviour of the vipers — that it is the action of a foolish person to hazard life by talking too much (see figure 5). La Perrière's modifications thus introduce another layer of fantasy to the woodcut figure in addition to that already contained in the Horapollo figure.

Guillaume Guérout combines this same theme in his 1550 *Premier livre des emblemes*<sup>12</sup> with another hieroglyphic theme also based on the behaviour of serpents — that of the female's supposed habit of biting off the male's head once he has served his purpose of impregnating her. He describes the two themes as cause and effect, the evil treatment of their mother by the children being a logical consequence of the evil treatment earlier accorded to their father by their mother:

La vipere (cruelle beste)  
 Quand desir ha de concevoir  
 Vient du serpent, lascif, la teste:  
 Dedens sa gueule recevoir,  
 Mais le mal est à la ravoir,  
 Pource qu'estant d'ayse ravie,  
 De la ronger fait tel devoir:  
 Qu'elle luy ravist teste, & vie.  
 Ceste beste conçoit à l'heure,  
 Puis fait ses petits en temps deu,  
 Et lors il convient qu'elle meure:  
 O plaisir cherement vendu.  
 Or luy est son malfait rendu,  
 Car de ceux à qui el' donne estre  
 Son ventre est crevé, & fendu:  
 A l'heure qu'ilz viennent à naistre.  
 Le prouffit qui vient de malfaire  
 Se peut voir icy par effect,  
 Et pource au prochain on doit faire:  
 Ce qu'a soy on veut estre fait.  
 Dieu est juge seur, & parfait,  
 Et le mal que le fol machine,  
 Sur luy mesme tomber il fait:  
 Affin de le mettre en ruine. (*Premier livre des emblemes*, B6v-7r)

The fantastic woodcut figure literally weaves the two elements together, depicting the two vipers coiled together in a complex stylised pattern with the male's head in the mouth of the female, and the young vipers emerging from the pierced side of their mother.

<sup>12</sup> Lyon: B Arnoullet, 1550, 8°.



In 1552 Aneau took up in his *Imagination poetique*<sup>13</sup> some of the hieroglyphic themes already noted. In *Despense et gain* he treats the hare, as did La Perrière in the *Theatre*, though here he takes a different approach, focusing not on its habit of keeping its eyes open all the time, but rather on its extreme fecundity:

Le Lievre est beste ayant double Nature  
 Multiplier aimant sa geniture,  
 En mesme temps porte, allaicte, & conçoit,  
 Met sur le faix: & le masle reçoit.  
 Ne souffrant point son ventre sans semence.  
 Qu'en le vuydant, r'emplir ne recommence.  
 EXEMPLE à tous, que qui veult bien despandre:  
 Il doit aussi à bien gagner entendre.  
 Tant que jamais ne s'espuise la source.  
 Mais qu'en vuydant il emplisse la bourse.  
 Et que tousjours en pourvoyant, pourpense  
 Par plus grand guain recouvrer la despense.

(*Imagination poetique*, I3v)

This frantic sexual activity is faithfully and somewhat amusingly depicted in the woodcut figure in which each stage is represented simultaneously: the patient mother hare standing stoically in the foreground, being attacked from behind by the male hare, while beneath her are a couple of suckling baby hares, and looking on at the scene with adolescent interest is a half-grown young hare (see figure 6). Again Aneau's *Eloquente viellesse* recalls the swan song noted by Horapollo (see footnote 8), but like Alciato and La Perrière he develops the theme further, associating the white plumage of the bird with the white hair of old age, the agreeableness of a mature wine with that of the mature utterances of an old man, and concluding by associating the sweetness of the swan song with that of the discourse of Nestor:

Le Cygne blanc chante plus doux; & mieux:  
 D'autant que plus il est en ses jours vieux.  
 Et est oyseau paré de blanc plumage,

134

# IMAGINATION DESPENSE, ET GAIN.



Figure 6

<sup>13</sup> Lyon: M Bonhomme, 1552, 8°.

Auquel (ainsi que monstre cest image.)  
Furent jadis les hommes transmuez.

CAR les gens vieux de chaleur denuez  
O'nt les poilz blancz, de froid eage les signes.  
En innocence, & doux parler, blancz Cygnes.

DOUX est vin meur, & par comparaison:  
D'un meur vieillard, est douce l'oraison.  
Et d'autant plus est douce, que plus sage.  
CAR (ce que dict Homere en un passage)  
COMME LE chant du mourant Cygne est doux,  
Ainsi estoit le parler, entre tous,  
Du vieil Nestor. De la bouche duquel  
Couloit la voix, plus douce que le miel.

(*Imagination poetique*, CAr)

Reflecting the complexity of the text, Aneau's accompanying woodcut is also complex: a realistic swan is depicted against a natural setting, as in the Horapollo figure, but the overall woodcut is rendered much more fantastic by the addition of a male figure in the process of being transformed into a swan. Below the waist he is still human, but from the waist upwards he is a swan, with wings rather than arms.<sup>14</sup>

In all these emblems using hieroglyphic material we can see a common thread. Emblem writers are all prepared to produce fantastic woodcut illustrations to represent visually the behaviour or attributes of the hieroglyphic animal they are dealing with. If the text is fantastic there is no reason why the woodcut figure should not also be fantastic. And this, of course, is in marked contrast to the rigorously realistic woodcut illustrations produced for Pierre Belon's scientific treatises where the emphasis was above all on observed reality. Given this quite different approach in the two types of work, it is interesting to see what happens when a writer of emblems is also the author of an illustrated treatise on the animal world. Is he equally prepared here to include fantastic woodcut illustrations, or does he — like Belon — feel that realism is more appropriate to such a work? We find not just one but two writers in this category.

A few years before Belon, both Barthélemy Aneau and Guillaume Guérout produced zoological treatises, Aneau dealing with animals and Guérout with birds<sup>15</sup>. As with other emblem writers Aneau often uses hieroglyphic material in his *Decades* as no more than a starting point. In, for example, his description of the bear, al-

<sup>14</sup> Many of the woodcut figures used by Aneau in the *Imagination poetique* are fantastic, since they were originally designed to illustrate scenes from Ovid's *Metamorphoses* — itself a fantastic text.

<sup>15</sup> *Decades de la description, forme, et vertu naturelle des animaux tant raisonnables, que brutz* (Lyon: B Arnoullet, 1549, 8°); *Second livre de la description des animaux, contenant le blason des oyseaux* (Lyon: B Arnoullet, 1550, 8°).

though he alludes at the beginning to the traditional theme of the mother bear licking her cub into shape, referred to by Horapollo,<sup>16</sup> among many others, in the second half of the verse he describes another feature of the bear — its mumbling nature — and it is this latter feature rather than the theme of licking into shape which leads to the moral comment of the final line that grumblers are never content:

L'Ours, quand il n'aist n'ha ne facon ne forme,  
Ains avec sang ressemble de la chair:  
L'Ourse neantmoins sien le congnoist & forme  
Avec la langue, & ne le peut lascher  
Tant qu'il soit fait à force de lecher.  
L'hyver dormant il engresse: & las d'estre  
Tant endormy, s'esveille: & son pied dextre  
Tousjours succeant, en vit par aucun temps:  
En marmottant quand il voit le jour naistre.  
*Murmurateurs sont du bien mal contents.*

(*Decades*, B6r)

APOLLO.

Where the woodcut illustration of the Horapollo text used the picturesque image of the bear licking its cub into shape (see figure 7), Aneau does not do so here. Instead he gives a very realistic representation of an extremely fierce looking bear, with no concession at all to fantasy. Again in his verse on the beaver, although he does refer to it biting off its own testicles, a theme familiar from bestiary sources but included also in Horapollo:



*Cōment ilz paignoient ung homme qui est  
ne laid & difforme.*

Figure 7

*Comment ilz signifioient l'homme qui a soyemesmes faict dommage*  
Pour signifier l'homme qui a soyemesmes faict dommage ilz paignoient une  
beste appelle castor pource que estant chassé il arrache ses genitoires & les  
laisse aux veneurs qui le suyvent.' (Orus Apollo de Aegypte, i8r)

<sup>16</sup> 'Comment ilz paignoient ung homme qui est ne laid & difforme: Quant ilz voullioient signifier ung homme laid de nature & puis devenu beau ilz paignoient une ourse preigne pource que l'ourse fait premierement comme du sang caille & dur puis elle le couve tant quil prent forme de membres apres le leichant de sa langue luy donne perfection' (Orus Apollo de Aegypte, 11r).

he does not represent this picturesque scene in his woodcut illustration, as had been the case in the earlier Horapollo text. Instead he opts for a more realistic and less picturesque representation of the beaver sitting with its tail in water and its feet on land as described in the opening lines of his verse:

*Le Bièvre, ou castor*

Bievre Pontic Castor est appelé  
 Son corps en terre, en l'eau sa queue il cache,  
 Pelu devant: derriere est escaillé,  
 Et comme il soit gros en ventre, en piedz lasche,  
 Se saulvé ainsi quand sur luy chiens on lasche:  
 Ses medicaulx couillons arrache & mort.  
 Sachant pour eulx estre cherche à mort,  
 Par tel exemple enseigne à n'espargner,  
 (Quand on se voit pressé à droict, ou tort)  
*Perdre les biens pour la vie gagner.*

(*Decades*, D8v)

Because like Belon's work this is a 'scientific' text, fantasy in the illustrations is clearly deemed inappropriate, whereas when the beaver and the bear were used in emblems by Alciato and La Perrière there is no such constraint. In both cases their picturesque text is echoed in equally picturesque woodcut illustrations (see figure 8).<sup>17</sup> In his own emblem book Aneau focuses on the sexual prowess of the hare in *Despense et gain*, and in the *Decades* he again treats this theme:

<sup>17</sup> Just as La Perrière explained in emblem 98 of the *Theatre* the picturesque behaviour of the bear licking its cub into shape:

Qui d'ignorance avoir vouldra resource,  
 S'il ne veut estre ydiot ou meschant,  
 Doibt mediter & contempler que l'ourse,  
 A ses faons donne forme en leschant.  
 Tout bon scavoir se treuve en le cherchant  
 Par artifice on a civilité.  
 L'esprit humain par imbecilité  
 Des sa naissance est mal instruit & rude:  
 Mais l'on polit telle brutalité,  
 En luy baillant doctrine par estude (*Theatre*, N7v-8r).

– and was happy for this fantastic element to be represented in his woodcut, so also Alciato's emblem on the beaver, *Aere quandoque salutem redimendam*, translated by Aneau as *Par argent quelque fois fault rachepter sa vie* is accompanied by a woodcut illustration replicating the fantastic scene of the Horapollo text, depicting the pursuing hounds, and the beaver reduced to this last resort in order to save its life (*Emblemes d'Alciat*, M5r).



Le legier Lievre animal tres fecond,  
De concevoir ou d'engendrer ne cesse,  
Le premier fruct n'attendant le second:  
Car Androgine ha l'un & l'autre sexe.  
Defense il n'ha (parquoy chascun le vexe)  
Ongles, ne dens, ne cornes: peu heureux,  
Dont se sentant sans armes est paoureux,  
Car de sa chair savoureuse font chasse,  
Oyseaux, & chiens, ou pour l'homme, ou  
pour eux.

*Quiconque fuit: il trouve qui le chasse.*

(*Decades*, C4v)

But where the woodcut figure in the emblem book depicts the picturesque and slightly fantastic scene of the hare simultaneously copulating and feeding its young, with the next generation looking on in admiration, in the *Decades* we see a much more realistic hare. In

Aneau's 'scientific' *Decades*, therefore, we see that — unlike his emblem book — even in those occasional cases where the text does allow a measure of fantasy (permissible since the ancient source is authoritative), this fantasy is not replicated in the woodcut figures which remain rigorously realistic.

As with Aneau, so also with Guérout. With only two exceptions, his woodcut figures make no more concession to the demands of fantasy than do those of Aneau in the *Decades*. The exceptions are the phoenix and the pelican, where the familiar mythical behaviour of the two birds is indeed represented in the woodcut figure. Guérout's description of the phoenix:

*Le Phoenix*

Terroir heureux d'Arabie foeconde  
Le beau Phoenix en toy prend sa naissance.  
Il est unique, & ne peut ce bas monde:  
Avoir de deux entiere jouyssance.

D'un Aigle il ha la grandeur & puissance,  
Le col luisant comme l'or: & son corps  
Semble vestu de pourpre par dehors.  
Six cents ans vit: Mais avant qu'il trepasse  
D'encens souef mainte branche il amasse.  
La dessus meurt: puis sa mouelle tendre  
Sortant des os un petit ver engendre,



Figure 8

Lequel poulet: & puy Phoenix devient .

O Eternel tu es incomparable,  
De rien tu fais une chose admirable.

Toute louange à toy seul appartient. (*Blason des oyseaux*, a5r)

which echoes that of Horapollo:

*Comment ilz signifioient lame longuement demourant en vie*

Voulant signifier lame demourant longuement en estat ou inundation ilz paioient ung oyseau appelle phenix, Lame pource que le phenix est de tres-longue vie & plus que toutes les aultres bestes qui sont au monde. Inundation pource que le phenix est le signe du soleil qui est la plus grant chose qui soit au monde. Il monte devers tous & tout cherche par quoy il a este appelle Polys cest adire moult ou beaucoup.

**DES OYSEAVX.**

(*Orus Apollo de Aegypte*, c6r)



**Le Phoenix.**

Figure 9

is accompanied by a woodcut figure depicting the bird in its traditional, but improbable, pose on its funeral pyre (see figure 9), while his verse on the pelican is similarly accompanied by an equally traditional illustration of the pelican in her piety, feeding her hungry offspring.<sup>18</sup> More characteristic of Guérout's collection than the phoenix and the pelican, however, are such birds as the stork, in which the text includes fantastic material from Horapol-

<sup>18</sup> It is interesting that although Guérout's verse does include reference to the familiar theme of the pelican in her piety, it also includes further information, which was also included by Horapollo (see above, footnote 9), on the way in which the bird can be trapped by unscrupulous birdcatchers:

*Le Pelican*

Le Pelican faict son nid dans la terre  
Et de soymesme engendre ses petits,  
Cela sachant l'oyseleur vient grand erre  
Forcer son toict pour les rendre captifs.

Tout f lentour un grand feu il allume,  
Qui vient brusler du Pelican la plume,  
Pource il demeure avecques les siens pris,  
Quand f bonté il merite le prix  
Sur tous oyseaux: car soy mesme il se tue  
Affin qu'aux siens la vie soit rendue:  
Aymant trop mieux la sienne estre ravie.  
Humains voyci amour incomparable.  
Voyez comment par amytié louable,  
Pour ses amys on expose sa vie (*Blason des oyseaux*, b1r).



lo, but none of it is mirrored in the realistic woodcut figures. Whereas in Alciato's emblem on the bizarre behaviour of the stork carrying its aged parent on its back and feeding it at the same time, the fantastic text was echoed in a fantastic woodcut, the same Horapollon inspired theme is treated in Guérout's *Blason des oyseaux*:

*La Cigogne*

La Cigogne ha bonté tant admirable  
Et de douceur est tellement ornee,  
Qu'elle en reçoit louenge incomparable:  
Qui ne sera par siecles terminee.

El' ne se void qu'au plus chaut de l'annee  
Et lors à ceux dont el' ha pris son estre,  
Fait sa pitié grandement apparoistre:  
Les nourrissant en leur foiblesse vieillesse.  
Tant les cherist que jamais ne les laisse,  
Ains parmy l'air les porte doucement.  
Mais ses petits nourrist plus cherement:  
Leur vomissant sa viande mangée.

Enfans ingrats contemplez ce miroir,  
Amendez vous (car pour vous dire voir)  
L'ingratitude en fin sera vengée.

(*Blason des oyseaux*, abv)

but it is accompanied by a plain outline of a stork doing nothing picturesque at all (see figure 10).

What conclusions can be drawn about the representation of hieroglyphic animals in sixteenth-century illustrated French literature? In the 1543 Kerver edition of Horapollon the text expresses his understanding of the meaning of the hieroglyphics of the ancient Egyptians. Since the ancient Egyptians are regarded as authority, Horapollon faithfully reproduces the material, whether it be fantastic or not. Kerver's woodcut illustrations similarly respect the authority of the text, regardless of whether this be fantastic or not. But an interesting pattern emerges in the way such hieroglyphic material was used by sixteenth-century French writers of illustrated literature. For emblem writers it was important that their material should be striking and vivid, and thus they have no compunction in gaining full picturesque value in their woodcut figures from the fantastic elements of the original hieroglyphic illustration. All follow a common pattern in emphasising, and

LE BLASON



**La Cigogne.**

Figure 10

indeed in developing further, the fantastic element — not just at the textual level, but also at the visual level. In contrast, writers such as Belon, who are more preoccupied with depicting the natural world as it is, basing this view on observed reality, exploit hieroglyphic material rather differently. Belon's 'scientific' text is based firmly on observed reality, and his woodcut illustrations reflect this. Yet Belon's sixteenth-century mind-set still cannot wholly reject the allure of classical authority, and — as we saw — tensions do appear in his work when a conflict arises between what reason and observation say on the one hand, and what classical authority says on the other. Hence his compromise over the question of the existence of the phoenix. He bows to the authority of Herodotus to the extent that the bird is included in his treatise, but he is not prepared to include a woodcut illustration of a bird for which there exists no description based on observation.

The case of Aneau and Guérout is particularly interesting since they are at one and the same time writers of emblem books and of works which purport to be serious zoological treatises, in both of which they include hieroglyphic material. And it is significant that they adopt a different approach in their treatment of this material in the two different types of work. In their emblem books they conform to the emblematic pattern and exploit the fantastic to the full in their woodcut figures, as also in their verses. But as writers of zoological treatises this is not the case. Here respect for ancient authority makes it acceptable for them to include fantastic hieroglyphic material in their verses, but not, however, to represent this fantastic element in the illustrations. At the verbal level traditional respect for authority continues to prevail, but it does not extend to cover the domain of visual representation. At this level in a supposedly 'scientific' work traditional respect for authority is overtaken by a more modern respect for observed reality. We find, therefore, in the case of Aneau and Guérout a curious situation where verbal text and visual figure are in perfect harmony in their hieroglyphic inspired emblems, but not in their treatment of the same material in their *Decades* and *Blason des oyseaux*, where a tension arises from the fact that verbal and visual do not complement each other in the same way, since each is bowing to a different imperative. What we appear to see here is a kind of watershed between the primacy of authority on the one hand and of observed reality on the other — with the acceptability of fantasy as the central issue in this cultural tug of war.

## ILLUSTRATIONS

1. Pierre Belon, *La nature & diversité des poissons*, b8v
2. Orus Apollo de Aegypte de la signification des notes hieroglyphiques, i4v
3. Andrea Alciato, *Emblemes d'Alciat*, D3r
4. Orus Apollo de Aegypte de la signification des notes hieroglyphiques, i5v
5. Guillaume de la Perrière, *La Morosophie*, K5v
6. Barthélemy Aneau, *Imagination poetique*, I3v
7. Orus Apollo de Aegypte de la signification des notes hieroglyphiques, 11r
8. Guillaume de la Perrière, *Le theatre des bons engins*, N7v
9. Guillaume Guérout, *Second livre de la description des animaux, contenant le blason des oyseaux*, a5r
10. Guillaume Guérout, *Second livre de la description des animaux, contenant le blason des oyseaux*, a6v

All illustrations are reproduced by kind permission of the Librarian, Glasgow University Library.



DARIUSZ CHEMEPEREK

## THE BAROQUE FANTASTIC AND ITS MORAL FUNCTION IN *EMBLEMATA NIEKTÓRE* (1623) BY JÓZEF DOMANIEWSKI

Józef Domaniewski who lived at the turn of 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries, does not belong to the circle of the outstanding and famous poets of Polish Baroque literature. His literary heritage is not large in quantity. As an active member of the Arian community (also called Socinians or Polish Brothers) in Lithuania he published several religious works.

With his poem *Byt ziemianski i miejski* [*The Existence of Gentry and Townspeople*] (1620), Domaniewski came to be recognized as an author of the Old Polish poetry of the gentry (Gruchala, Grzeszczuk 1988, 203–212). In this poem he celebrates the peaceful life of the landlord who cherishes stoic virtues and contrasts them with the care-worn existence of townsfolk. Unfortunately, this 1500-verse poem has no significant poetic value and provides merely a background to the works by other poets who used the Horacean motif of *Beatus ille* (Ep. II) more creatively and related it to Jan Kochanowski's masterly paraphrase (*Panna XII* from *Pieśni świętojańska o Sobótce*). A work of greater interest, not only for reasons of its genre, is Domaniewski's poem *Pociecha tym, co im wadzą mężowie, gdy się prowadzą* (1620) [*Consolation to those wives with husbands in their way*]. The theme of this poem is a comparison of two women: a gentlewoman and a stallkeeper. The author presents the hard life of a wandering stallkeeper with much sympathy (but a bit of irony as well) in order to contrast it with the image of a grumbling noblewoman dissatisfied with her lot. Rigid Arian moralism is combined here with realism, and the genre of the descriptive poem with the travel poem (*hodeoporicon*). The poem, although poor as a poetic work, could be a quite an interesting object for literary research from the perspective of feminism.

A brief analysis of Domaniewski's poetical output leads to the conclusion that we are dealing with the *minorum gentium* author, lacking the poetic vein, but interesting with respect to the issues that he brings to the fore. After all, the history of literature consists not only of masterpieces. The Lithuanian Arian deserves some attention as one who provides the background to the most famous masterpieces and who focusses on atypical themes. This statement is confirmation by the analysis of the collection of poems entitled *Emblemata niektóre* (1623) [*Some Emblems*].

This work has its literary roots in Vilna and in the magnificent development of emblematics in Europe at the beginning of the 17<sup>th</sup> century. The studies by J. Pelc (Pelc 1973, 119–135) and P. Buchwald — Pelcowa (Buchwald 1981, 24–34) have shown that the capital of the Grand Duchy of Lithuania was the leading centre of

'emblematic production' in the Commonwealth. Since 1589 occasional emblematic prints (for example the entrance of King Zygmunt III Waza to Vilna, the lordly wedding, stemmata) were published; in 1606 the paraemblematic *Żwerciadlo* [*Speculum*] by Mikołaj Rej, containing copies of the copperplates by the Hungarian artist Georg Bencz to the *Triumphs* by Petrarch was also reissued. There was also a significant development of religious emblematics. In addition to the school prints of the Jesuit Academy, the collections of Hieronim Bildziukiewicz (1610), the *Allegoriae* of Krzysztof Chalecki and the *Sacra Lithotesis* by Maciej Kazimierz Sarbiewski are also worth mentioning. Protestants were also interested in the fashionable genre of the emblem. Daniel Naborowski, a Calvinist, and eminent author of courtly, sophisticated Baroque poetry also wrote emblematic poems (see Chemperek 1996). His friend Salomon Rysiński possessed such significant works as the collections of emblems by Alciati, Reusner, Beza, Cats, and Vaenius in his library.<sup>1</sup> Naborowski's and Rysiński's interest in emblematics is crucial because they were both courtiers of Krzysztof II Radziwiłł. The Calvinist prince was the protector of Lithuanian Protestants and Domaniewski — an Arian himself — belonged to the circle of his patronage.

Domaniewski's collection was published in Lubcz by the printing office of Piotr Blastus Kmita, a typographer closely related to the Calvinist line of the Radziwiłł family. The *Emblemata niektóre* consists of 8 longer subscriptions without engravings ('naked emblems,' or *emblemata nuda*). The dedicatory work is the expression of his awareness of the peculiar character of the genre, his individual *credo* (Pelc 1973, 135). Domaniewski, in accordance with the original meaning of the word, which is close to Alciatus' usage thereof, understands an emblem as the 'planted art', the genre intended to 'implant' moral principles, to instruct people how to "live fortunately in one's soul" (Miedma 1968).

The central topic of the collection is nautical symbolism. The stoic commonplaces of life — seafaring — as well as the poetical devices gain new significance in Domaniewski's formulation; although the author is also interested in typical, everyday moralism. The revival of the stoic, moralizing convention was inspired by the selection of such masterpieces as: *Odyssey*, *Aeneid*, the *Distichs* of Pseudo-Cato, the *Natural History* of Pliny, works by Ovid, and also — as J. Pelc has noted — the *Emblematum liber* by Alciatus. The references to the Bible support the moralising thoughts of the author, while the material of the poetic images are primarily images from the ancient epic poems and the curiosities described by Pliny.

In *Emblem II. Pogoda i Niepogoda* [*Good and Bad Weather*] the image of storm and halcyons which "[...] ahead of time they fly away from the sea, / When they feel

<sup>1</sup> Luksaite, Inge. 1985. *Salomono Rysinskio bibliotekos. Vilniuje sarasas*. In: *Is Lietuvos biblioteku istorijos*. Vilnius. The Author gives here the list of Rysiński's lectures. Items are: [731], [790], [707], [126], [187], [63], [176].



bad weather of the sea" (v.5–6)<sup>2</sup> serve as an example to illustrate the reflection "Don't put off till tomorrow what you can do today" (v. 16). The reference to the halcyon taken from Pliny's *Natural History* (Book X, chapter 31) has purely anecdotal function; it serves as a colouration of the moralistic argument. Domaniewski does not limit himself to the fantastic images and ideas of Plinius. 'His' halcyon, having built its (solid) nest on the sea waves, flies away when the storm is brewing. The poet here somewhat subverts the emblematic tradition. For Alciatus (1531, *Expace ubertas*) or Schoonhovius (1618, *Emblematum [...] partim moralia, partim etiam civilia*, nr 49: *Bona conscientia in malis est segura*) the halcyon symbolises serenity and a clear conscience. For the Polish author, it is the symbol of circum-spection. The poem ends with the description of the weather, that is, Occasio, who has her "back bare and forehead hirsute" (v. 19) borrowed from Pseudo-Cato and — perhaps — from the emblematic collection by Alciatus (*Emblema CXXI. In Occasionem*). The apostrophe to the reader to seize it lacks the epicurean connotations and serves as a tribute to house work, done on time:

When you happen to be late with one job,  
You may also happen to be late with all the others (v.17–18).

Domaniewski interprets the nautical symbolism from the point of view of an average nobleman's own needs. The strange, curious and distant turns out to be the familiar. And so the protagonist of *Emblemat III Charybdis* i.e. "a voracious whirl" is a meretricious Scylla (*Emblemat IIII*), to wit, a low company: gamblers, drunkards, and outlaws.

The fantastic sea creatures from Homer's *Odyssey* acquire a totally new symbolic meaning in Domaniewski's work. In Alciatus' collection (1550, p. 76) *Scylla biformis* means harlotry — hence the inscription *Impudentia* by B. Anneau (*Picta poesis...*) provides his poem about Scylla with the inscription *Invidiosum quam miserum esse praestat*. The source of symbolic imagery for Alciatus is the duality of form depicted in the engraving — Scylla's deceitfulness. Anneau reveals his interpretative key in the following sentence: "Envious is Scylla fighting with canine monsters" (*Invidia obtrectans monstribus est Scylla caninis*). For Domaniewski, on the other hand, the most important element of Homer's vision is the sound of the waves which resembles the barking of dogs (v. 1–3). The Polish poet associates Scylla with her vociferous and idle company.

What seems to be Domaniewski's most original idea when compared with the European emblematic tradition is that he made Charybdis (not Scylla) the symbol of the rake. In fact, this is not something to be particularly proud of, because this conceit is based on rather apparent obscene allusions ("the whirl voracious at the depth of the sea [...] that drags inside and devours everything" v. 1–3). Fortunately

<sup>2</sup> Domaniewski's poems are quoted from the rare book, Biblioteka Narodowa, sign. XVII. 3. 5841.

for the author this caused no scandal, since the collection did not include illustrations.

The "Wielorybowie" [Whales] from *Emblemat V* are "indubitably nobler people than we are." As the source of *inventio* Domaniewski mentions the Bible, adding the word "Leviathan" as a synonym, despite the fact that in the Bible Leviathan is described as a hybrid creature: a serpent and a sea dragon (Mode 1977, 119), and symbolises the monster, Satan. The meaning given to the Whales by Domaniewski is utterly different. For him the mammal stands for the nobles with their excessive needs. Moral instructions are stoic in nature, their aim is to warn the readers against mingling with the rich and encourage them to make acquaintance with their own class. Thus Domaniewski's description of the title animals is far from the Apocalyptic terror (Ap. 12) and instead is connected with their appetite: "They have got huge bellies and greedy gullets." In Western emblematics a parallel to Domaniewski's formulation can be found in *Emblem III* of Joachim Camerarius' collection, *Symbolum et emblematum aquatilibus et reptilibus* (1604). The image shows the whale spitting fish into the sea and it is provided with the inscription *Nocet assentatio magnis*. Both Domaniewski and Camerarius caution against flattery. The latter, however, gives instruction to the whale (the nobleman), Domaniewski to the small fish (people of the middle class); not yet swallowed by the giant.

The mermaids (*Emblemat VI*) in the Polish author's image are not given the common symbolic meaning, contrary to Alciatus (1550, nr. 94), and, for example, Spanish authors such as Juan Horozco Covarrubias and Sebastian de Covarrubias Orozco. The Polish author pays attention in his brief description to their halfhuman form and, even more importantly, their beautiful voices. The characters of Homer's epic are here the symbols of sycophants and dissemblers. Such a concept seems to be a new one because it was usually serpents, lizards or chameleons which symbolized flattery (Daly 1979, 43, 135, 141–142).

In the last two subscriptions we can find very interesting examples of using nautical symbolism for the needs of stoic moralism. The characters of *Emblemat VII* are remoras. According to Pliny, the fish is "an immeasurable evidence of the hidden power, so that there is no need to look for the greater one" (Plinius, 1845, 504). The Roman author amplifies the description of the animal's potency, earlier alluded to in Aristotle's *Zoology* (Aristoteles 1982, 61–62), by pointing out that this small fish was capable, for instance, of stopping 400-paddle galleys. In Domaniewski's emblematic imagery, remoras clinging to the ship's side and stopping navigation are "good friends" who intrude upon the house of the reader to whom the poem is addressed:

They tell you to pour into their glasses, and talk nonsense,  
Amusing you with the words you do not need (v.19–20).

Drunkenness and vanity are incompatible with the ethos of the sober-minded land-lord. The anaphora "Lord's eye" in the final verses aims at emphasising the usefulness of keeping the house to oneself. What should the nobleman who advocates stoic rules of ploughing the land, living in agreement with nature do, in order to avoid breaking the rules of hospitality? Domaniewski finds Solomon's solution (or rather a "golden mean"):

It's not wrong to take the guest to the field,  
Everything then is right at home, in the field and in the barn (v.31–32).

*Emblemat VIII.* *Syrtes*, likewise, includes an original idea, uncommon in European emblematics<sup>3</sup>. *Syrtes*, according to Vergil's *Aeneid* (and geographical knowledge), are bays full of shoals on the Northern coast of Africa. According to Domaniewski's interpretation, *Syrtes* are feelings that evoke great passions, and shatter the spiritual balance. Thus they constitute both love and discord. The metaphor of running a ship aground on the shoal of love (v.22) sounds strange in the ear of a modern reader. Stoic moralists, however, advised against love, as according to their view this feeling was at odds with the ideal of balance in life. To them, the wise man should strive for apathy.

"The didactic moral that the author conveys to the reader in his extensive subscriptions resolves itself into the approval of such ideals as agreement and 'keeping balance'; but it lacks the characteristic Renaissance attitude of demonstrativeness to the worldly affairs" (Pelc 1973, 134). Domaniewski suggests ideals of the gentry: deliberation in the use of time, and in mingling with lords and flatterers, and a sense of proportion in hospitality and contacts with women. These conventional stoic instructions, which occasionally include commentaries taking into account moral codes common to both Christianity and stoic philosophy, acquire a poetic glamour because of the perfect use of the *inventio* rules by the author. Domaniewski, by interpreting the monsters of the ancient world in an original way, strove to create a new Baroque symbolic code.

---

<sup>3</sup> Emblems whose theme is either Remora or *Syrtes* are not mentioned in A. Henkel & A. Schöne's *Emblemata. Handbuch zur Sinnbilkunst des XVI. Und XVII. Jahrhunderts* (Stuttgart, 1967). Remora as the protagonist of the emblematic composition is indicated in Jorge Louis Borhes' *Zoologia fantastyczna* (transl. Chadzynska Z., Warszawa, 1983), 141. According to Borhes, apart from Domaniewski, D. de Saavedra Fajardo in his *Empresas Politicas* (1640) also used this motif.

## BIBLIOGRAPHY

- Arystoteles. 1982. *Zoologia (Historia animalum)*, transl. Siwek P. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Buchwald-Pelcowa, Paulina. 1981. *Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczące XVI–XVII wieku. Bibliografia*. Wrocław: Ossolineum.
- Chemperek, Dariusz. 1996. "Poezja Daniela Naborowskiego i barokowa emblematyka. Inspiracje i konteksty interpretacyjne." *Barok. Historia — Literatura — Sztuka* 5.3: 119–34.
- Daly, Peter. 1979. *Literature in the Light of the Emblem. Structural Parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Toronto: The University of Toronto Press.
- Gruchala, Janusz S & Grzeszczuk Stanisław (ed.). 1988. *Staropolska poezja ziemianska. Antologia*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Miedma, Hasel. 1968. "The Term 'Emblema' in Alciati." *Journal of The Warburg and Courtauld Institutes* 31: 239.
- Mode, H. 1977. *Stwory mityczne i demony. Fantastyczny swiat istot mieszanых*, transl. Linke A. M. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Pelc, Janusz. 1973. *Obraz — słowo — znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*. Wrocław: Ossolineum.
- Plinius Secundi, A. 1845. *Historia naturalna*, transl. Łukaszewicz J. Poznań.

## IMAGES AND PICTURES AS MODELS AND METAPHORS IN LITERARY NARRATIVES

### 1. Images, Icons, and Iconicity

1.1. Iconicity as a general and an artistic phenomenon represents an old theoretical problem in various disciplines. It can also be fruitfully analysed from a semiotic point of view. This field of investigation includes such intricate questions as, for example, the iconic character of works of art (e.g., in the conception of Charles Morris<sup>1</sup>), figurative or metaphorical use of language (e.g., Tzvetan Todorov<sup>2</sup>), etc. If we are considering the problem more exactly, a common semantic problem, namely the referential relation between object and sign, can be discerned in all different cases (Peirce speaks in this respect of the object relation of a sign). In iconic signs, this relation is characterized by similarity.<sup>3</sup> However, the general notion of similarity is, in many cases, not sufficient for an explication of iconicity, and Peirce himself differentiated between different kinds of 'icons', that is, 'images', 'diagrams', and 'metaphors' (Sebeok 1994, 85), which all are explicable by some sort of iconicity, but they also pose such questions as identity, analogy, similarity, arbitrariness, and motivation of such signs (Sebeok 1994, 87).

The problem becomes more complicated if we are dealing with works of art of a verbal-linguistic character, i.e. with literary texts, which — corresponding to Morris — should have a general iconic character, but, as they are composed of linguistic signs, this iconicity can be realized only in an indirect way. Verbal/linguistic signs are, first of all, symbols sharing no similarity with their object, this relation between sign and object being rather "arbitrary." However, it cannot be denied that natural language and verbal/linguistic signs can have a certain iconic character, as e.g. comparisons, metaphors, etc. have, i.e. different means of 'figurative expression/speech'

---

<sup>1</sup> Cf. Morris 1992, where a very general iconic character of works of art is supposed, and not specified for the different arts, which can naturally lead to some difficulties in the application of Morris' conception.

<sup>2</sup> For a general outline of different theoretical approaches to the complex of metaphor cf. Todorov 1977

<sup>3</sup> "Das *Icon* ist nach Peirce ein Zeichen, das sein Objekt bezeichnet, indem es dieses Objekt abbildet, bzw. imitiert. Es muss gewisse Merkmale mit dem Objekt gemeinsam haben, das heißt, es repräsentiert das Objekt aufgrund von Ähnlichkeiten" (Walther 1979, 63).

are based on similarity, so that they could be called 'second level icons'.<sup>4</sup> In language and therefore also in literary texts, there are, in my opinion, multiple transitions between iconicity and symbolization, and, although literature has been often considered as "figurative or metaphoric speech," this figurative or metaphoric character arises out of the symbolicity of language as "second level iconicity," and a specific quality of literary texts can even be searched for in the tension between symbolicity and iconicity.

1.2. In a specific case, this tension becomes especially interesting and striking if "primary" icons (or even more so 'images' in the sense of Peirce) are parts of a string of verbal (= symbolic) signs. This is the case of embedding (fictional or also non-fictional) works of art, above all pictures-paintings into a class of literary texts, i.e. into literary narratives, although these texts are in general supposed to have less iconicity. This phenomenon, occurring frequently in literary works, seems to be in opposition to the famous distinction of Lessing between pictorial arts (above all painting) and literature. Lessing himself relies on a long tradition (arising, for example, from Simonides) of discussing the problem by supposing that the categories of 'space' and 'time' could serve as the basis of this distinction, 'space' being more constitutive for painting, and 'time', for literature: painting could represent time relations (acts) only as spatial phenomena, whereby literature is able to represent space ("bodies") as temporal phenomena, i.e. by turning them into actions.<sup>5</sup>

I will not discuss here the importance of 'space' in literary texts and their organisation through spatial categories, I will only emphasize the relativity of Lessing's distinction, which has been often discussed and also questioned, e.g. through the claim of the Romantic aesthetics for a "progressive universal poetry" (= Universalpoesie) the "mission" of which "is not merely to reunite all separate genres of poetry and to put poetry in touch with philosophy and rhetorics. It will, and should, now mingle and now amalgamate poetry and prose, genius and criticism, the poetry of art and the poetry of nature, [...] It embraces everything poetic, from the greatest system of art, [...]"<sup>6</sup> This conception can also be understood (and enlarged) as dissolving the boundaries between painting and literature. It is not surprising that some of the "early Romanticists" (e.g. Wackenroder, Novalis, August Wilhelm Schlegel and Friedrich Schlegel) were also concerned with paintings and painters in describing and analysing them as examples for romantic art: "Fine poetic Hogarthisms, for example, love. Hogarth's sheets are novels. Hogarth's works are pictured

<sup>4</sup> Cf. Walther's discussion about verbal signs: "In ihrer Funktion als Adjektive, Bilder, Vergleiche, Metaphern usw. sind sie jedoch von echten, genuinen Iconen abgeleitete, degenerierte Icone (z.B. das Wort »blau« für die blaue Farbe)." (Walther 1979, 63); instead of "degenerierte Icone," I would rather suggest the terms "secondary icons" or "second level icons".

<sup>5</sup> Laokoon, chapter XV and XVI (Lessing o.J., 86ff.)

<sup>6</sup> Schlegel 1982, 126



wit, true Roman satires for the eye. Thus a true musical fantasy should be a satire for the ear. Hogarth is first of the satiric poets; Shakespeare of his type as well"<sup>7</sup> — as, for example, Novalis emphasizes the eminently romantic feature of Hogarth's art consisting in a universal artistic view of the world. Moreover, several literary texts of the Romantic period contain many 'picturesque' and 'pictorial' elements, in the sense that painters appear there as characters or that pictures having different functions in the story occur in them.<sup>8</sup> A specific 'verbalizing process' of iconic signs (or — in Lessing's terms — a temporalizing of space) is produced in this way, whereby the iconic elements obtain also a symbolic function. However, the question arises then if such signs really lose their iconic character, or if there exists, on the contrary, a tension, an ambivalence between iconicity and symbolizing which, to some extent, results from the fact that the pictures embedded in literary texts, having a symbolic function, intensify, in addition, the general iconic character of literary works which they are supposed to have in the sense of Morris. In the following considerations, some types and aspects of such embeddings will be discussed.

## 2. Types and functions of "pictures" in literary narratives

If we are considering the question of embedding "pictures" of different sorts into literary narratives, it is not enough to suppose that there is a general process of verbalizing iconic signs, respectively an ambivalence between iconicity and symbolizing, for the different sorts of pictorial elements can have different forms and they can play very different roles, so that an overview could lead to a deeper insight into this vast field of problems.

At first sight, three broader categories of embedding pictures into literary narratives can be discerned:

- (1) embedding of / relating to pictures outside of fiction;
- (2) embedding of / relating to pictures inside of fiction;
- (3) embedding of / relating to virtual pictures/images.

In the following, I will investigate their most important and striking features, for, in spite of their differences, these categories show some common characteristics, too, which can be explained through the most important common features of iconic signs in general.

---

<sup>7</sup> Novalis 1982, 72

<sup>8</sup> Moreover, there is another important phenomenon in the so-called "Goethezeit," namely the preference for an "optical encoding" of knowledge which appears also in literary texts through a frequent use of optical metaphors and motifs (cf. Titzmann 1984, 110ff.).

2.1. The first category of embedding pictures into literary narratives can be called *embedding of/ relating to pictures outside of fiction* — these are pictures existing independently of the story constructed by the literary text. This sort of embedding/ relating to also has a considerable intertextual power (intertextuality is to be understood here naturally in the largest sense, i.e. including not only textual phenomena<sup>9</sup>), integrating the meaning of the pictures referred to by/in the respective literary texts. This embedding can again have different forms:

(i) *Global embedding of/ relating to pictures outside of fiction*

In this case, there is no detailed reference to a specific picture but there is a general reference to some features of a certain sort of painting or of a special kind of pictures accentuating a general characteristic or some striking features of the pictures referred to which are, in some way, repeated in the structure of the literary text.

The *Fantasiestücke in Callots Manier* of E.T.A. Hoffmann could be considered as an excellent example of this sort of relation. In the introductory part of the stories, Hoffmann emphasizes some characteristics of the paintings of Callot which should be also realized in his own texts as the general text structuring features:

Kein Meister hat so wie Callot gewußt, in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammenzudrängen, die ohne den Blick zu verwirren, neben einander, ja ineinander heraustreten, so daß das Einzelne als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich anreihet. [...] indessen geht seine Kunst auch eigentlich über die Regeln der Malerei hinaus, oder vielmehr seine Zeichnungen sind nur Reflexe aller der fantastischen wunderlichen Erscheinungen, die der Zauber seiner überregen Fantasie hervorrief. [...] Könnte ein Dichter oder Schriftsteller, dem die Gestalten des gewöhnlichen Lebens in seinem innern romantischen Geisterreiche erscheinen, und der sie nun in dem Schimmer, von dem sie dort umflossen, wie in einem fremden wunderlichen Putze darstellt, sich nicht wenigstens mit diesem Meister entschuldigen und sagen: Er habe in Callot's Manier arbeiten wollen? (Hoffmann 1993, 17f.).

The similarity with Callot's paintings is supposed to be of a very general sort, i.e. general structural and stylistic features of the two artists are similar, respectively.

A very peculiar case of referring to pictures outside of fiction can be identified when their fictional or non-fictional character is itself discussed in the story. An example can be found in Robertson Davies' novel *The Lyre of Orpheus* which is rich in intertextual and pictorial (and also musical) references. This represents a transitory or mixed type as it mentions above all a single painting which is, however, considered as standing symbolically for certain difficult artistic problems of Modernity,

<sup>9</sup> Eilert argues also for a broader understanding of 'intertextuality' including not only forms of relations between texts but also various forms of relating to other works of art, e.g. pictures, sculptures, works of music, etc. (cf. Eilert 1991, 19).

i.e. for general models of artistic creation, so that this picture concentrates also on the central artistic discussion of borrowing and invention as well as the possible relations between 'art' and 'life', and refers, in this way, to several intertextual sources. The most important intertextual reference made is to E.T.A. Hoffmann, whose art conception functions also as a model — as was the case with Callot for Hoffmann himself — and as a story-creating and -structuring element as well for the whole novel.<sup>10</sup> Here, the picture referred to is a painting of a biblical theme entitled *The Marriage at Cana* (Davies 1990, 196) which is attributed to an "Old Master" called "The Alchemical Master" (Davies 1990, 197):

It was a triptych that hung against the damask covering of the south wall. Its subject was not immediately apparent, for it was filled — filled but not crowded — with figures dressed in the manner of the earliest sixteenth century; figures in ceremonial dress, figures in ceremonial armour, and some figures in the robes that artists have for so long used to clothe characters from biblical history. But a rather longer inspection told Darcourt that he was looking at a representation — a most unusual representation — of *The Marriage at Cana* (Davies 1990, 196).

During the development of the story told in the novel, this curious painting gradually loses its character of being situated outside of fiction, for it turns out to be a 'fake,' i.e. the work of the (fictional) artist Francis Cornish, whose life and work should be registered in a biography to be written by a figure of the fictional story.<sup>11</sup> The investigation of the biographer leads to a filling in of the gaps in the biography of the artist but it leads also to a deeper insight into the working process of artists in general, and of modern artists in particular:

"Why did he paint it in this sixteenth-century manner? [...] If it wasn't meant to deceive, why paint it like that?" — "That's where we come to the point that is going to be the making of my book," said Darcourt. "You don't remember Francis in any detail. But I do. [...] That picture is the most important of his conclusions. It represents what he thought most important in his life, the influences, the cross-currents, the tapestry, [...] Francis was making up his soul, as surely as if he had been some reflective hermit, or cloistered monk" (Davies 1990, 339).

<sup>10</sup> The title *The Lyre of Orpheus* is also a direct allusion to E.T.A. Hoffmann and this fact is mentioned explicitly in the epigraph of the book: "The Lyre of Orpheus opens the door of the underworld".

<sup>11</sup> In this respect, some similarities with the difficulties of writing a "complete" biography remind us of Hoffmann's *Kater Murr* where the fictional biographer is confronted with similar difficulties and he is reflecting on them as Darcourt also tries to do.

The 'fake,' the seemingly non-fictional, but in reality fictional painting thematizes the main problem of the novel: dealing with the complicated relations between originality, authenticity and "faking," with the possibilities of creating something new and the necessity of unavoidable imitation, a problem recurring in art since the late 18th century, and especially since German Romanticism reflected intensively upon these problems. The texts of Hoffmann represent the most striking examples of writing confronted and playing with them:

"Yes, but why in this mock sixteenth-century style?" — "Because it is the last style in which a painter could do what Francis was doing. After the Renaissance do you see any pictures that reveal all that a man knows about himself? The great self-portraits, of course. But even when Rembrandt painted himself in old age, he could only show what life had done to him, not how life had done it. With the Renaissance, painting took a new turn, and threw away all that allegorical-metaphysical stuff, all that symbolic communication. [...]" (Davies 1990, 339).

Behind the seemingly non-fictional picture as a general model of artistic work, there is E.T.A. Hoffmann's model of creating, so that the novel presents a reflected adoption of "Hoffmann's Manier" on different levels.

(ii) *Particular (concrete) embedding of/ relating to pictures outside of fiction*

In this case, particular and more concrete relations are established between the picture(s) referred to and the literary text, while some exactly defined elements of the picture(s) will be "transformed" into likewise determined elements of the literary text (e.g. moments of the story, properties of characters, etc.).

Hoffmann's "Capriccio" *Prinzessin Brambilla* offers a very good example of this phenomenon: the text, i.e. the story was suggested by a series of engravings of Jacques Callot, so that eight pieces became the basis of certain moments of the story, which is therefore adequately comprehensible only if the reader contemplates the pictures while he is reading and if he is able to find out the details integrated into the fiction.<sup>12</sup> Although the story of the Capriccio exceeds the frame of the pictures, some clear correspondences can be discerned between each of the eight pictures introduced into the text and a corresponding part of the text:

[...] bis ein tanzendes Paar ihm in die Augen fiel und seine ganze Aufmerksamkeit fesselte.

Ein possierlicher Kerl, bis auf die geringste Kleinigkeit gekleidet wie Giglio, ja was Größe, Stellung usw. betrifft, sein zweites Ich, tanzte

<sup>12</sup> For further details concerning the relations between Callot's engravings and Hoffmann's Capriccio cf. Dieterle 1988, 75ff.

nämlich, Gitarre spielend, mit einem sehr zierlich gekleideten  
 Frauenzimmer, welche Kastagnetten schlug.  
 [...] Er glaubte nie so viel  
 Anmut und Schönheit gesehen zu haben; jede  
 ihrer Bewegungen  
 verriet die Begeisterung einer ganz besonderen  
 Lust, und eben diese  
 Begeisterung war es, die selbst der wilden Ausgelassenheit des  
 Tanzes einen unnennbaren Reiz verlieh (Hoffmann 1985, 902).



The mechanism underlying the similarity relation can here be compared to illustration which goes in the opposite direction as in general: the pictures do not illustrate the literary text, but the literary text refers intertextually to its pictorial model.

A further example of this sort of relating to pictures is represented by another story of Hoffmann (*Die Fermate*), as it arranges a little episode of the fictive events following the model of a picture, whereas, after a global reference to Hummel's painting, and a description of it, the narrative turns to the developing of the story itself:

Hummels heitres lebenskräftiges Bild, die Gesellschaft in einer italienischen Lokanda, ist bekannt worden durch die Berliner Kunstaussstellung im Herbst 1814, auf der es sich befand, Aug und Gemüt gar vieler erlustigend. — Eine üppig verwachsene Laube — ein mit Wein und Früchten besetzter Tisch — an demselben zwei italienische Frauen einander gegenüber sitzend — die eine singt, die andere spielt Chitarra — zwischen beiden hinterwärts stehend ein Abbate, der den Musikdirektor macht. [...] aber ganz wunderbar ist es doch, daß das Bild getreu eine Szene aus meinem Leben mit völliger Porträtähnlichkeit der handelnden Personen darstellt (Hoffmann 1995, 57f.).

A multiple intertextual crossing will be established through a further reference in Eichendorff's narrative *Aus dem Leben eines Taugenichts*, as it refers to the same painting of Hummel (after having exactly cited Hoffmann's text and having named it through a clearly marked intertextual reference):

Dort saßen in einer großen, grünverwachsenen Laube zwei schöne Frauen an einem Tisch einander gegenüber. Die eine sang, die andere spielte Gitarre dazu. Zwischen beiden hinter dem Tische stand ein freundlicher Mann, der mit einem kleinen Stäbchen zuweilen den Takt schlug. [...] da flog plötzlich die Gartentür weit auf und ein ganz erhitztes Mädchen und hinter ihr ein junger Mensch mit einem feinen, bleichen Gesicht stürzten in großem Ge-

zänke herein. [...] "Barbar!" rief ihm einer von dem runden Tische zu, "du rennst da mitten in das sinnreiche Tableau von der schönen Beschreibung hinein, welche der selige Hoffmann, Seite 347 des Frauentaschenbuchs für 1816, von dem schönsten Hummelschen Bildes gibt, das im Herbst 1814 auf der Berliner Kunstaussstellung zu sehen war!" (Eichendorff 1955, 228f.).

In this way, a chain of intertextual pictorial and, at the same time, textual references can be established, so that the elements outside of fiction which are referred to are turning into integrated textual elements.

(iii) *Partial embedding of / relating to pictures outside of fiction*

In this third case, the literary text, or an element of it refers to some details of a picture or of several pictures. In this way, the mentioning of (well-known) pictures in the text can contribute to describing a fictional character which, in turn, presupposes an appropriate knowledge on the part of the reader:

Der besondere Schnitt ihres weißen faltenreichen Kleides, Brust, Schultern und Nacken halb verhüllend mit weiten bauschigten bis an die Ellbogen reichenden Ärmeln, das vorne an der Stirn gescheitelte, hinten in vielen Flechten sonderbar heraufgenestelte Haar gab ihr etwas altertümliches, sie war beinahe anzusehen, wie die Jungfrauen auf den Gemälden von Mieris (*Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*; Hoffmann 1993, 228).

The similarity between a fictional character and character(s) in pictures can also be discerned in the following example, when, according to the supposed acquaintance of the reader with the picture(s) referred to, a more detailed description of the character can be left out, as the pictorial reference functions, at the same time, also as a description:

Die schwarzen reichen Haare trug er gescheitelt und von beiden Seiten in vielen kleinen Locken herabhängend, so daß er den Bildern von Rubens glich (*Die Abenteuer der Sylvesternacht*; Hoffmann 1993, 333).

Such kinds of pictorial references are also appropriate to deepen and to enlarge the backgrounds of the fictional world constituted by the narrative:

Ich glaube wohl, daß dir, günstiger Leser! kenntest du auch sonst keine Furcht und Scheu, sich doch bei dem Anblick dieses Rembrandtschen oder Höllenbreughelschen Gemäldes, das nun ins Leben getreten, vor Grausen die Haare auf dem Kopfe gestäubt hätten (*Der goldne Topf*; Hoffmann 1993, 280).



The three subclasses of the first category enumerated here represent different sorts of iconicity:

- (i) the first subclass establishes a global model-relation between picture(s) and literary text(s), as the literary text is functioning as a model for the picture(s) which is based on its/their general features;
- (ii) the second subclass brings about a partial model-relation by relating to particular elements of the respective picture(s);
- (iii) the third subclass realizes a clear similarity-relation between special features of pictures and some properties of fictional characters fulfilling thereby a metaphorical function.

**2.2.** The second category embraces the so-called *embedding of/ referring to pictures inside of fiction*. There are 'inside' fictional elements in the sense that they do not refer to well-known and existing pictures but to fictional ones, as there are works of fictional painters figuring as fictional characters of the fictional world or being represented only through their (likewise fictional) works.

(i) *Fictional picture as integrated thematical element of narratives*

The fictional picture and also the appearance of the fictional artist related to it can give rise to a discussion of difficult problems of artistic representation on a meta-level which is, at the same time, closely integrated into fiction. This is the old problem of 'accomplishing a work of art', and the real difficulty consists in the impossibility of bringing about a total identity between the original intuition or the represented object and the realized work, which should be identical with its "idea." The problem of artistic activity/production can also be defined as a sign-theoretical, i.e. semantical one, namely as that of a total and complete correspondence between signifier and signified, model and representation. The work of art should then capture the ideal state, which could also lead to a suspension of the sign-character of signs, i.e. to an abolition of the moment of representation, of mediation.

The painter Berthold, a character in Hoffmann's *Die Jesuitenkirche in G.* transposes this problem into his own life so that the artistic problem becomes, at the same time, a story developing element. The artist appears as an extraordinary personality able, although only in rare moments, to understand the signs of a lost, primitive and perfect language (which is perfect exactly because of the identity between signifier and signified, object and representation) and to objectify it in a picture:

Der Geweihte vernimmt die Stimme der Natur, die in wunderbaren Lauten aus Baum, Gebüsch, Blume, Berg und Gewässer von unerforschlichem Geheimnis spricht, die in seiner Brust zu frommer Ahnung gestalten; dann

kommt, wie der Geist Gottes selbst, die Gabe über ihn, diese Ahnung sichtlich in seine Werke zu übertragen (Hoffmann 1985, 130).

Other fictional painters in romantic texts (e.g. Ettlinger in Hoffmann's *Kater Murr*, Sternbald in Tieck's *Franz Sternbalds Wanderungen* or the ironically-parodistically represented painters in Hoffmann's *Meister Martin der Küfner und seine Gesellen* and in *Die Brautwahl*) also represent this problem and the impossibility of a "perfect" solution.

Another — but a somehow similar — aspect of the relations between art, artistic activity and life is represented in Edgar Allan Poe's fantastic story *The Oval Portrait*, where the painting of the portrait of a beautiful and loving woman turns out to be the cause of her death, as if she had been transferred into another sphere of existence: she dies at the moment when the painter puts the last touch to the picture. She begins (in a sort of an inverted Pygmalion-story) her "life" in a work of art after having been absorbed by the painting:

But at length, as the labor drew nearer to its conclusion, there were admitted none into the turret; for the painter had grown wild with the ardor of his work, and turned his eyes from the canvas rarely, even to regard the countenance of his wife. [...] And then the brush was given, and then the tint was placed; and, for one moment, the painter stood entranced before the work which he had wrought; but in the next, while he yet gazed, he grew tremulous and very pallid, and aghast, and crying with a loud voice, "This is indeed *Life* itself!" turned suddenly to regard his beloved: — She *was dead!* (Poe 1994, 303).

Not only the German Romantic period, but also other times can make a similar use of fictional pictures integrated into literary texts for discussing general questions of artistic activity (e.g. Mörike's *Maler Nolten*, Keller's *Der grüne Heinrich* or Stifter's *Kondor* and *Nachkommenschaften*):

Ich wollte nämlich [...] die wirkliche Wirklichkeit darstellen, und dazu die wirkliche Wirklichkeit immer neben mir haben. Freilich sagt man, es sei ein großer Fehler, wenn man zu wirklich das Wirkliche darstelle: [...] Freier Schwung, freies Ermessen, freier Flug des Künstlers müsse dasein, dann entstehe ein freies, leichtes, dichterisches Werk. [...] Ich aber sage: warum hat denn Gott das Wirkliche gar so wirklich und am wirklichsten in seinem Kunstwerke gemacht, und in demselben doch den höchsten Schwung erreicht, [...] In der Welt und in ihren Teilen ist die größte dichterische Fülle und die herzergreifendste Gewalt. Macht nur die Wirklichkeit so wirklich wie sie ist, und verändert nicht den Schwung, der ohnehin in ihr ist, und ihr werdet wunderbarere Werke hervorbringen als ihr glaubt, [...] (Stifter 1988, 40).

Here, we are confronted with another art conception as in Romanticism, for reality (although it embodies some poetic features, too) is to be reflected exactly so that a coincidence between model and picture could be realized. It is very characteristic, too that at the end of the story, the painter stops painting as he wants to occupy himself with "true reality."

Painting as an activity allows also for an easier integration of iconic elements into the fictional story, and not only the fictional pictures as products are shown but also the process of their coming into being (which, in Lessing's terms, has more "narrative" character).

(ii) *Fictional picture as integrated story element*

In this case, the fictional picture is integrated into the fictional story not (only) as representing the problems of artistic creative activity but it becomes a story element in the narrower sense, deploying some moments of the fictional story in a concentrated manner.

A subset of these elements is constituted by "pictures producing narration." These are fictional pictures bringing about some moments of a story or introducing some characters, so that they suggest some features of the fictional world in advance.

At the beginning of Theodor Storm's story *Immensee*, a picture is shown which gives occasion to remember the past youth of the central character and, in this way, it motivates the events narrated in the remembered story:

Wie er so saß, wurde es allmählich dunkler; endlich fiel ein Mondstrahl durch die Fensterscheiben auf die Gemälde an der Wand, und wie der helle Streif langsam weiterrückte, folgten die Augen des Mannes unwillkürlich. Nun trat er über ein kleines Bild in schlichtem schwarzen Rahmen. "Elisabeth!" sagte der Alte leise; und wie er das Wort gesprochen, war die Zeit verwandelt — er war in seiner Jugend (Storm 1993, 16).

A similar procedure can be detected in another of Storm's stories, in *Aquis submersus* where a picture and its description are functioning as the starting point of the narration:

Unter all diesen seltsamen oder wohl gar unheimlichen Dingen hing im Schiff der Kirche das unschuldige Bildnis eines toten Kindes, eines schönen, etwa fünfjährigen Knaben, der, auf einem mit Spitzen besetzten Kissen ruhend, eine weiße Wasserlilie in seiner kleinen bleichen Hand hielt. [...] dicht daneben schaute aus dunklem Holzrahmen ein finsterer schwarzbärtiger Mann in Priesterkragen und Sammet. [...] Immer wieder zog es mich zu diesen beiden Bildern; ein phantastisches Verlangen ergriff mich, von dem Leben und Sterben des Kindes eine nähere, wenn auch noch so karge Kunde zu erhalten;

selbst aus dem düsteren Antlitz des Vaters, [...] suchte ich sie herauszulesen (Storm 1993, 129f.).

Another subset of pictures as story elements is represented by those functioning as elements of the conflict deployed in the narrated story. They can be considered as elements of conflict in the sense that the respective pictures symbolize or reflect some turning points of the story or they can even bring them about. The similarity or identity of a fictional character with a picture can point to some hidden and unclear moments of the story suggesting some later events, as happens in Hoffmann's *Kater Murr*, *Die Elixiere des Teufels*, *Der unheimliche Gast* or in Kleist's *Der Findling*, in Storm's *Aquis submersus* or *Im Schloß*.

When, in *Kater Murr*, Kreisler suddenly shows a painted portrait which bears some hidden meaning also for the reader, then it allows for a development of the fictional events, too:

Kreisler zog ein Kästchen aus der Tasche, nahm ein kleines Bildnis heraus, und hielt es dem Prinzen entgegen. Er blickte hin, alles Blut schwand von dem Antlitz, seine Augen starrten, seine Lippen bebten, zwischen den Zähnen murmelnd: Maledetto! stürzte er fort (Hoffmann 1992, 232).

In *Kater Murr*, there is also another picture referring to an event of the fictional story which can be narrated through its iconic representation:

Als nun der Abt mit dem fremden Mönch dicht bei Kreisler vorüberkam, erkannte dieser auf den ersten Blick, daß Bruder Cyprianus eben der Jüngling war, den auf jenem Bilde die heilige Jungfrau aus dem Tode zum Leben erweckte. — Doch noch eine Ahnung erfasste Kreisler plötzlich. Er rannte herauf in sein Zimmer, er holte das kleine Bildnis hervor, das ihm Meister Abraham gegeben; kein Zweifel! er erblickte denselben Jüngling, nur jünger, frischer, und in Offizieruniform abgebildet (Hoffmann 1992, 375).

The prefiguration of a later moment of the story brought about through the similarity between a portrait and a fictional character also plays an important role in Theodor Storm's *Im Schloß*:

Im Rittersaal auf dem Bilde oberhalb der Tür befand sich seitab von den reichgekleideten Kindern noch eine Gestalt eines etwa zwölfjährigen Knaben in einem schmucklosen braunen Wams. Es mochte der Sohn eines Gutsangehörigen sein, [...] auf der Hand trug er, vielleicht zum Zeichen seiner geringen Herkunft, einen Sperling. Die blauen Augen blickten trotzig genug unter dem schlicht gescheitelten Haar heraus; aber um den fest geschlossenen Mund lag ein Zug des Leidens. Früher hatte ich diese unscheinbare Gestalt kaum bemerkt; jetzt wurde es plötzlich anders. Ich begann der möglichen

Geschichte dieses Knaben nachzusinnen; [...] Das blasse Gesicht mit den raschblickenden Augen kam mir bekannt vor; aber ich sann umsonst über eine Ähnlichkeit nach. [...] und jetzt plötzlich wußte ich es, was mich so vertraut aus diesem Antlitz ansprach. Ich schwieg; denn mir war, als fühlte ich das Blut in meine Wangen steigen. Dann aber, [...] suchte ich mich zu fassen und wies mit der Hand nach jenem alten Familienbilde oberhalb der Tür. "Sehen Sie keine Ähnlichkeit?" fragte ich; "der Eine von jenen Knaben muss Ihr Vorfahr sein?" (Storm 1987, 495, 499, 515).

Further examples of the function of pictures in narratives could be found, which often turn the pictorial elements into events of the story, as is the case in Storm's *Aquis submersus*.

The fictional pictures embedded in / related to narratives establish similar relations as those of the first class. The first subclass refers to pictures as general textual elements creating a model-relation between picture and story, for the fictional picture functions as a representation of problems of artistic activity. Pictures as integrated story elements rely on the similarity of the fictional picture with a fictional character or a fictional event and fulfill, in this way, a symbolic function in the text.

2.3. The third class of pictures embedded in fiction is, in a certain respect, fundamentally different from the pictures of the other two types: they are 'virtual' images having neither real nor fictional existence, they have only a 'virtual' one which, in turn, has an explicit iconic character so that they can be considered in the framework of my discussion.

#### (i) *Mirror image as 'virtual picture'*

Mirror images are, by themselves, iconic, for they seem to represent / reflect an object in all its details, which representation can be considered as an "absolute iconicity"<sup>13</sup> or realization of a total coincidence of signifier and signified<sup>14</sup> and a resolution of the problem of artistic representation. Although, according to Umberto Eco's concept, mirror images cannot be considered as signs,<sup>15</sup> in literary narratives, they can fulfil a sign-function as they are symptomatic of some general problems discussed in the story and, in another respect, they can, in a very symbolic manner, articulate some features of signs and sign processes in general (as well as the problem of identity between sign and object), and of possibilities and difficulties of sign perception.

<sup>13</sup> Cf. Eco 1995, 38

<sup>14</sup> As Eco says: "Genau aus dieser Erfahrung des absoluten Ikonismus erwächst der Traum von einem Zeichen, das dieselben Eigenschaften wie das bezeichnete Objekt besäße." (Eco 1995, 38).

<sup>15</sup> Cf. Eco 1995, 46f.

A mirror as an object can function as an 'instrument' of perception and of recognition. Equally it can represent the difficulties of the process of perception and recognition:

[...] da verhüllte alles ein dichter aufsteigender Duft, und als der zerflossen, hatte sich auf dem Kampfplatz der Geister ein herrlicher, himmelsklarer Wasserspiegel gebildet, [...] In demselben Augenblick, [...] war das Königs-Paar aus seinem langen Zauberschlafe erwacht. [...] Sie waren die ersten, die hineinschauten in das Wasser. Als sie nun aber in der unendlichen Tiefe den blauen glänzenden Himmel, die Büsche, die Bäume, die Blumen, die ganze Natur, ihr eignes Ich in verkehrter Abspiegelung erschauten, da war es, als rollten dunkle Schleier auf, eine neue herrliche Welt voll Leben und Lust wurde klar vor ihren Augen und mit der Erkenntnis dieser Welt entzündete sich ein Entzücken in ihrem Innern, das sie nie gekannt, nie geahnet (*Prinzessin Brambilla*; Hoffmann 1985, 824).

The symbol of the lost mirror image shows explicitly the necessary difference between sign and its object (see Eco, *ibid.*), which can clearly be interpreted as an allusion to the problem of individual identity often discussed in German Romanticism:

Ach! — rein und klar warf der Spiegel die beiden Lichter, die Gegenstände im Zimmer, mich selbst zurück, die Gestalt des Kleinen war nicht zu sehen im Spiegel, kein Strahl reflektierte sein dicht herangebogenes Gesicht (*Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*; Hoffmann 1993, 339f.).

Although the fictional character in Hoffmann's text pretends to have lost nothing important:

[...] im Ganzen sei aber nicht viel daran verloren, da jedes Spiegelbild doch nur eine Illusion sei, Selbstbetrachtung zur Eitelkeit führe und noch dazu ein solches Bild das eigne Ich spalte in Wahrheit und Traum (Hoffmann 1993, 353)

the loss of his mirror image represents, in the context of the story, his lost identity.

How fragile and arbitrary the relation between image and object can be is shown by such curious cases as the mirror image not being a reflection of the individual looking at it but another image of somebody else not present there. The same phenomenon occurs in Hoffmann's tale *Der goldne Topf*, in which Anselmus can see Serpentina in a crystal mirror, and, in turn, Veronika can contemplate Anselmus in her metallic mirror. The close relationship of this phenomenon to identity problems can also be detected in Hoffmann's story *Das öde Haus* where the fictional first person narrator is able to produce the mirror image of the beloved woman as a projection of his own internal perception, or imagination:



[...] als ich, so wie mein Hauch den Spiegel überließ, im bläulichen Nebel das holde Antlitz sah, das mich mit jenem wehmütigem, das Herz durchbohrendem Blick anschaute! [...] die Holde blickte mich an aus dem Spiegel, aber so wie der Hauch zerrann, verschwand das Gesicht in dem Funkeln des Spiegels. [...] Nur so viel will ich sagen, daß ich unaufhörlich die Versuche mit dem Spiegel erneuerte, daß es mir oft gelang, das geliebte Bild durch meinen Hauch hervor zu rufen [...] (Hoffmann 1985, 180).

In this way, the fantastic play with the mirror image represents the self-identity of the individual appearing as "the dream of the self, the unsteady picture,"<sup>16</sup> and it also functions as a symbolic representation of possible troubles of identity.

A somewhat strange form of using a mirror image can be found in Poe's *The Fall of the House of Usher*. The narrator first becomes aware of the house as its reflected image appears in the pool, i.e. as something unreal or fantastic. In this way, the borders between reality and imagination start to disappear, for the mirror image is related also to dreams, so that it opens a story full of mysterious and ambivalent elements begins to unfold:

I again uplifted my eyes to the house itself, from its image in the pool, there grew in my mind a strange fancy — a fancy so ridiculous, indeed, that I but mention it to show the vivid force of the sensations which oppressed me. I had so worked upon my imagination as really to believe that about the whole mansion and domain there hung an atmosphere peculiar to themselves and their immediate vicinity — an atmosphere which had no affinity with the air of heaven, but which had reeked up from the decayed trees, and the gray wall, and the silent tarn — a pestilent or mystic vapor, dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-hued.

Shaking off from my spirit what must have been a dream, I scanned more narrowly the real aspect of the building (Poe 1994, 52f.).

Mirror image and dream are related to each other through their basic virtuality which allows for their possible combination in Poe's story.

## (ii) *Dreamt images as 'virtual images'*

Since Freud and his theory of dreams, the importance of dreams has been evident, but they were always mysterious and symbolic phenomena and were represented in many literary works, especially in those of the Romantic period. Dreams often have a certain iconic character, for, according to Freud, dreams can 'translate' some un-

<sup>16</sup> "der Traum des Ichs, das unstete Bild" (Hoffmann 1993, 349).

conscious desires and instinctive stimulations into images which are dreamt, making them, in the original sense of the word, really visible.

Hidden fears and unconscious instincts of fictional characters often appear as images dreamt of; in Hoffmann's *Die Elixiere des Teufels*, for example, the dreams of the central character play an eminent role in moving forward the events of the story remembered by him, while the transitions from fictional reality to dream and vice versa become troubles of the self and world-interpretation of the individual in question:

[...] denn die lebendige Erscheinung des grauenhaften Mönchs, hatte sich so fest an das Traumbild gereiht, daß ich kaum zu unterscheiden vermochte, wo der Traum übergegangen sei ins wirkliche Leben (Hoffmann 1988, 130).

The dreamt image can also, as a leitmotiv, prefigure different moments of the narrated story as e.g. in Hoffmann's *Der unheimliche Gast*, where the narration evolves, step by step, an interpretation and revaluation of a dream:

Ich erinnere mich [...] noch sehr lebhaft, wie ich, [...] in der Nacht meines vierzehnten Geburtstages in einem solchen Zustande erwachte, dessen Grauen mich einige Tage hindurch lähmte. Vergebens rang ich aber darnach, mich auf den Traum zu besinnen, der mich so entsetzt hatte. Deutlich bin ich mir bewusst, daß ich eben auch im Traum jenen schrecklichen Traum [...] öfters erzählt habe, aber nur, daß ich jenen Traum erzählt hatte, ohne mich auf den Inhalt besinnen zu können, war mir beim Erwachen erinnerlich (Hoffmann 1995, 608).

The final interpretation of the dream which is, in itself, a symbolic prefiguration of further events of the fictional story, can be attained by encountering the menacing character involved in the dream:

Da gestand Angelika, in dem Augenblick, als der Obrist es ausgesprochen, daß der Graf sie liebe, sei ihr mit vollem Leben der fürchterliche Traum in die Seele gekommen, den sie vor vier Jahren in der Nacht ihres vierzehnten Geburtstages geträumt, und aus dem sie in entsetzlicher Todesangst erwacht, ohne sich auf seine Bilder auch nur im mindesten besinnen zu können (Hoffmann 1995, 619).

Mirror images and dreamt images can also be combined (as they both share the feature of being virtual) in referring to complicated relations between virtual and real perception, i.e. to some ambiguous boundaries of the different modalities of perception. This phenomenon is shown in an exemplary manner in Hoffmann's *Das öde Haus*, where the fictional character is first confronted with a visionlike dream which picks up some elements of his dubious former experience:

Meine Fantasie war im Arbeiten, und noch in selbiger Nacht, nicht sowohl im Traum, als im Delirieren des Einschlafens, sah ich deutlich die Hand mit dem funkelnden Diamant am Finger, den Arm mit der glänzenden Spange. Wie aus dünnen grauen Nebeln trat nach und nach ein holdes Antlitz mit wehmütig flehenden blauen Himmelsaugen, dann die ganze wunderherrliche Gestalt eines Mädchens in voller anmütiger Jugendblüte hervor. [...] versichern kann ich euch, daß der ganze Traum, [...] den vollendeten Charakter der Vision hatte (Hoffmann 1985, 174f.).

The next step is the emergence of the dreamt image as mirror image, namely as one detached from its own object:

[...] hielt mir einen kleinen runden Taschenspiegel, [...] in kleiner Entfernung seitwärts vor. — Ich erblickte das öde Haus hinter mir, das Fenster und in den schärfsten, deutlichsten Zügen die holde Engelgestalt meiner Vision (Hoffmann 1985, 177).

The appearance of the character who functions as a model of both dreamt and reflected images is a further step in the progress of the narrative which, at the same time, raises some frightening effect:

Ich führe meine Dame zu dem offenen Platz, der sich uns darbierte, schaue sie nun erst recht an und — erblicke mein Spiegelbild in den getreuesten Zügen, so daß gar keine Täuschung möglich ist. Daß ich im Innersten erbebe, könnt ihr euch wohl denken, aber ebenso muss ich euch versichern, daß sich auch nicht der leiseste Anklang jener verderblichen wahnsinnigen Liebeswut in mir regte, die mich ganz und gar befang, wenn mein Hauch das wunderbare Frauenbild aus dem Spiegel hervorrief. — Meine Befremdung, noch mehr, mein Erschrecken muss lesbar gewesen sein in meinem Blick [...] (Hoffmann 1985, 190).

In this fictional world dreamt and reflected (that is virtual) images seem more alive and more attractive, since their models (or the object reflected by them) appear sometimes less real and less existent. These narrative elements represent the central problem of identity in Romanticism of which Hoffmann's text are very good examples.

### 3. Conclusions

This brief survey, which is only intended as an initial approach to a very complicated problem, may perhaps have suggested some ideas about the underlying similarities of various types of images and/or pictures embedded into literary texts as narrative

elements. On the semantic level of narratives, there are, on the one hand, referential relations established by referring to different kinds of pictures, and, on the other hand, there are internal semantic relations brought about through the integration of iconic signs into a chain of signs which are, first of all, not iconic.

The referential relation is realized in each of the three classes of pictorial elements in different ways: in the first case, references outside fiction — and therefore, in the widest sense of the word, intertextual relations — are established; in the second case, reference remains within the domain of fiction; and in the third, reference is made, even within fiction, to virtual or potential objects/entities.

The semantic integration of pictures/images is realized, in all three cases, in a basically similar way: the integrated pictures fulfill a modelling and/or symbolic function, for they represent, in the narrowest sense of the word, some motifs, elements, and moments of the stories, so that they become, in this way, narrative elements. The recipient of such pictorial narrative elements has two tasks: on the one hand, he has to recognize the respective pictures referred to (first of all if they are, at the same time, intertextual references), but, on the other hand, he receives an interpretive key to the narrated story, for the pictures integrated into it embody the function of a node of the narrative structure. The enlargement of this type of investigation toward other literary narratives might reveal some further details of the phenomena discussed above and could also reinforce the relevance of the types which have been discerned.

## REFERENCES

- Davies, Robertson. 1990. *The Lyre of Orpheus*. New York: Penguin Books.
- Dieterle, Bernard. 1988. *Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden*. Marburg: Hitzeroth (Artefakt, Bd. 3: Schriften zur Soziosemiotik und Komparatistik).
- Eco, Umberto. 1995. *Über Spiegel und andere Phänomene*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Eichendorff, Josef von. 1955. "Aus dem Leben eines Taugenichts." In Karl-Heinz Berger and Eberhard Panitz (ed.): *Deutsche Meistererzählungen des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Verlag Neues Leben. 1: 153–262.
- Eilert, Heide. 1991. *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung. Studien zur Literatur um 1900*. Stuttgart: Franz Steiner.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. 1985. *Sämtliche Werke*. Bd. 3. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. 1988. *Sämtliche Werke*. Bd. 2/2: *Die Elixiere des Teufels*. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. 1992. *Sämtliche Werke*. Bd. 5: *Kater Murr*. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. 1993. *Sämtliche Werke*. Bd. 2/1: *Fantasiestücke in Callots Manier*. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. 1995. *Die Serapions-Brüder*. Zürich–Düsseldorf: Artemis & Winkler Verlag.
- Lessing, Gotthold Ephraim. o. J. *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Leipzig: Philipp Reclam.
- Morris, Charles. 1992. "Ästhetik und Zeichentheorie." In Dieter Henrich and Wolfgang Iser (eds.): *Theorien der Kunst*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 356–381.
- Poe, Edgar Allan. 1994. *The Complete Illustrated Stories and Poems*. London: Chancellor Press.
- Sebeok, Thomas A. 1994. *Signs. An Introduction to Semiotics*. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press.
- Stifter, Adalbert. 1988. *Nachkommenschaften*. Stuttgart: Philipp Reclam.
- Storm, Theodor. 1987. "Im Schloß." In *Sämtliche Werke in vier Bänden*. Bd. I. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 480–528.
- Storm, Theodor. 1993. *Der Schimmelreiter. Erzählungen*. München: Die deutschen Klassiker.
- Titzmann, Michael. 1984. "Bemerkungen zu Wissen und Sprache in der Goethezeit (1770–1830). Mit dem Beispiel der optischen Kodierung von Erkenntnisprozessen." In Jürgen Link and Wulf Wülfing (eds.): *Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Todorov, Tzvetan. 1977. *Théories du symbole*. Paris: Editions du Seuil.
- Walther, Elisabeth. 1979. *Allgemeine Zeichenlehre. Einführung in die Grundlagen der Semiotik*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.





SEÁN HENRY

## CHANGES OF SCENERY: DUALITIES OF SEXUALITY AND POETIC SELF IN THE FANTASY LANDSCAPES OF THE GERMAN POET AUGUST VON PLATEN

The early nineteenth-century Bavarian poet Count August von Platen (1796–1835) has been facetiously called a mummy in the museum of German literature by the scholar Hans Kuhn.<sup>1</sup> Platen has acquired this undeserved reputation chiefly because only a handful of his intricate, melancholy poems, which anachronistically bespeak eighteenth-century classicistic formalism, are carefully preserved for posterity in German historical poetry anthologies, whereas the majority of his prodigious body of work moulders away unread and forgotten. Only a few obscure publications offer any of Platen's poetry in English translation,<sup>2</sup> but readers can observe aspects of Platen's life and work in the famous novella *Death in Venice* by Thomas Mann. Mann borrowed many features of August von Platen for the story's protagonist, Gustav von Aschenbach.

Platen, the anachronism, was at odds with the world around him. As a titled aristocrat from an ancient noble family diminished in prestige due to the rise of the new middle class, his position in society was doubtful. This ambivalence was multiplied by the fact that Platen was homosexual, and, at odds with the spirit of the times in nineteenth century Germany when some local law books still cited sodomy between men as the cause of earthquakes and pestilence, he took no great pains to conceal his sexuality. He gave it expression in his poetry, carefully choosing classic lyric genres where homoeroticism won at least tacit approval: Persian ghasals, Pindaric odes, Renaissance sonnets. He shunned the open poetic structures and fantastic motifs of his contemporaries, the German Romantics. In an essay entitled "Bemerkungen über den Verfall der deutschen Literatur" (Comments on the Decay of German Literature, 1817), Platen expressed his aesthetic opposition by accusing the Romantics of sacrificing their talents to bizarre excesses for the sake of originality.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Hans Kuhn, "Sind die Klassiker unsterblich? Platens Fortleben in den Anthologien," *Orbis litteratum* 22 (1967): 102–128.

<sup>2</sup> A worthy translation of note is: *Platen: Selected Poems*, trans. Edwin Morgan (West Linton, Scotland: Castlelaw Press, 1978).

<sup>3</sup> August von Platen, *Sämtliche Werke* [Complete Works], ed. Max Koch and Erich Petzet, (Leipzig: Max Hesses Verlag, 1910), 11: 123.

The field of Platen research is also somewhat of an anachronism. It still relies heavily on a psycho-biographical approach first developed a century ago. This is due to the impact of Platen's diaries on the infant science of Freudian Psychoanalysis at that time. The first unexpurgated edition of Platen's diaries, consisting of nineteen hundred pages bound into two volumes appearing in 1896 and 1900 respectively, provided pioneer psychoanalysts with a very detailed case study. A pathography based on these texts written by Isidor Sadger, whose data supports Sigmund Freud's *Three Essays on the Theory of Sexuality* (1905), helped contribute to the now quite clichéd conclusion that male homosexuality is influenced by a distant father and domineering mother.<sup>4</sup> The psychoanalytical approach for Platen has thankfully been updated to reflect more modern thought. Jürgen Link, the foremost analyst of Platen's poetic structures offers a heuristic model for understanding Platen based on Jacques Lacan's theory of the mirror stage. Link asserts that it was not just merely a mirror reflection of himself that imprinted a sense of self-identity upon the psyche of the poet as an infant, but an image of himself in the mirror as held by his mother, visible in the background.<sup>5</sup> This mirror-image constellation helps Link to organize together various dominant aspects of Platen's poetry such as the poet's narcissism and the hermaphroditic dualities of many self-referential symbols and metaphors.

Platen became disgusted with Germany and emigrated to Italy where he spent the last decade of his relatively short life wandering from place to place, never residing anywhere for very long. The psychoanalyst Sadger, aside from his many stereotypical inferences, made one very keen observation regarding Platen's escapism. He asserted that Platen always sought a change of scenery to distract himself from his inability to cope with his sexuality.<sup>6</sup> I contend the poet did likewise in his fantasy writings, seeking out an allegorical change of scenery whenever sexual tensions proved too stressful. This flight from Eros was however in vain. Platen's sexuality was the wellspring of his poetic identity. Thomas Mann spoke of Platen's poetry as possessing "eine kunstpsychologische Affinität zu seinem Eros" (a combined aesthetic and psychological affinity to his Eros).<sup>7</sup> The article at hand treats the relationship between Platen's poetic existence and his Eros by investigating how they are manipulated as symbols and allegorical figures occurring in Platen's fantastic landscapes.

<sup>4</sup> Freud credits Sadger for this contribution in: "Leonardo Da Vinci and a Memory of his Childhood," (1910) *Art and Literature, Jensen's 'Gradiva' and Other Works*, trans. J. Stachey (New York: Penguin, 1985), 190.

<sup>5</sup> Jürgen Link. "Heines Antipode. Der Lyriker Platen in neuer Sicht." *Forum Homosexualität und Literatur* 27 (1996): 22.

<sup>6</sup> Isidor Sadger, "August von Platen. Eine pathologische Studie," *Nord und Süd* 115 (1905): 107.

<sup>7</sup> Thomas Mann, "August von Platen," *Leiden und Größe der Meister* (Frankfurt, Germany: 1982), 555.

The fantastic literature of Platen discussed here will transport us to locales in Western Europe, Arcadian Greece, Asia and the Near East. But the following question must first be addressed: What constituted a Platenian fantastic landscape? Early in his writing career, Platen remarked: "Das Leben schien mir zwar ein öder Platz, aber ich baute darauf den Feenpalast meiner Phantasien, ich bevölkerte ihn mit den reinen Geschöpfen meines Geistes und bestreute ihn mit den tausend farbigen Blüten meiner Gesänge" (To me life appeared only as a desert, so I built there a fairy palace from my fantasies and populated the bleak landscape with creatures purely of my imagination and strewed the vast wastes with the many-hued blossoms of my poetry).<sup>8</sup> This citation infers that Platen was not opposed to dipping into the same source of fairy tale motifs as his Romantic adversaries. Nevertheless, his rigidly structured fantasy world of contrived allegories had little in common with his contemporaries E.T.A. Hoffmann or Albert von Chamisso who applied fantasy to lay bare the chaos of the human soul. Platen's imagination was more attuned to Enlightenment fantasies of the previous century, particularly to those of Christoph Martin Wieland who employed the fairy tale for didactic purposes.

*Rosensohn* (The Son of the Rose), a prose fairy tale and one of Platen's earliest works, was first written in 1813 when Platen was just seventeen years old, although slightly revised for publication later.<sup>9</sup> In commentary attached to an early draft, Platen implied that a copperplate print depicting a child asleep in a rose inspired him to write this story.<sup>10</sup> An illustration exactly matching this description has yet to be found, but a vignette by the artist Phillip Otto Runge closely resembles the style and theme of the poet's possible inspiration, as Platen's biographer Peter Bumm asserts.<sup>11</sup> This vignette depicts a Putto sitting between two broken blossoms, with a drooping rose tree to the left (see fig. 1). This and many similar vignettes by Runge appeared in *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter* (Minstrel Lays from the Swabian Era) published in 1803 by Ludwig



Figure 1

<sup>8</sup> "Der Pilger und sein Wegweiser" [The Pilgrim and his Guide], *Sämtliche Werke*, 11: 59.

<sup>9</sup> For my interpretation I refer to the poet's 1826 revision of this text appearing in *Sämtliche Werke*, 11: 38–53.

<sup>10</sup> *Sämtliche Werke*, 11: 19.

<sup>11</sup> Cf. Peter Bumm, *August Graf von Platen. Eine Biographie* (Paderborn, Germany: Schöningh, 1990), 51.

Tieck, a writer whom Platen admired and whose style he emulated in the unsuccessful fairy tale drama *Der gläserne Pantoffel* (The Glass Slipper, 1824). It is likely that Tieck's book held the visual source of Platen's inspiration.

*Rosensohn* is replete with familiar fairy tale motifs: a dark forest, a magic ring, dwarves, an evil fairy, etc. Many of these were borrowings from Charles Perrault's seventeenth-century story collection *Histoires et contes du temps passé* (Stories and Tales of Past Times, 1697). The title *Rosensohn* indicates that the rose is a dominant symbol of this story. What does it imply? Although Runge, an artist inspired by Jakob Böhme and Novalis, would have attributed a deeper, mystic significance to the rose, in Platen's repertoire it usually suggests sex. Flowers often have sexual connotations in literature, and the rose, due to its heavy sweet scent is the most sensual of these. That Platen associated the rose with sex is rather obvious in two lines of one of his later poems: "entfaltet endlich sich der rose schoosz, / der eine fülle von vollendung athmet" (At last the crimson clad rose opes its lap / and yields its scent of consummate sweetness). These two lines are included in the German equivalent of the *Oxford English Dictionary*, the monumental *Deutsches Wörterbuch* (German Dictionary) edited by the Brothers Grimm, where they serve to illustrate one of the many symbolic definitions for this flower.<sup>12</sup> Beyond the moralizing surface of what young Platen outwardly intended as an allegory for matrimony replacing the lost joys of childhood,<sup>13</sup> the rose conveys complicated sexual undertones in *Rosensohn*.

The geographic setting of the tale consists of three landscapes: the Kingdoms of Talmyris and Kereolen, and a dark forest between them. The characters who reside in Talmyris are King Pherias, Queen Gyrmantis, and their infant son, the tale's title figure. Kereolen is the abode of Princess Lilla, who will eventually marry *Rosensohn*. The dark forest separating the two kingdoms is inhabited by the evil fairy Pfefferlusch, who is at war with Pherias because he has stolen her magic ring. She takes revenge by kidnapping his newborn son, whom she spirits away to her cottage in the dark forest. With the infant prince as hostage, she extorts the father to return her stolen ring. With this ring once more in her possession, she transforms Pherias into a dwarf and encapsulates the baby inside the single rosebud of an otherwise barren, branchless rose tree which had been growing just outside her cottage. She presents the uprooted rose tree to Pherias and tells him not to let it die before it blossoms, or his son would also die. Pherias is beset upon by minions of Pfefferlusch and imprisoned in a tower, but he has just enough time to place the rose tree in the care of the Queen. When the rose blooms again in the spring, the baby experiences a second birth and receives the name "Rosensohn."

As already alluded to, narcissism is a general characteristic of Platen's work. Heinrich von Treitschke, a late nineteenth-century literary historian asserted that the

<sup>12</sup> *Grimms Deutsches Wörterbuch* (Munich: DAV, 1984), 14: 1167.

<sup>13</sup> *Sämtliche Werke* 11: 19.



poet's tragic weakness lay in his inability to relinquish his pretentious self-absorption.<sup>14</sup> *Rosensohn* does not demonstrate the overt narcissism of many later Platen texts, but it nevertheless shows marked autobiographical correspondences. According to the poet's allegorical exegesis, the Kingdom of Talmyris before the kidnapping of the baby symbolizes the lost joys of childhood. This landscape could also specifically represent Platen's happy family sphere before he was whisked away to the unpleasant rigors of military school in Munich, the very milieu in which *Rosensohn* was first written. In light of this biographical parallel, Rosensohn may depict Platen himself, at least the noble "princely" qualities. The wicked fairy Pfefferlusch who robs the parents of their son and consequently transforms the father figure into a dwarf and imprisons him, represents Platen's rebellious puberty and burgeoning sexuality. The geography of the tale certainly supports this assertion. Pfefferlusch snatches Rosensohn away to the dark forest primeval, traditionally the playground of animals and evil spirits, whose depths are impenetrable to civilized human understanding. The fairy's cottage in the center of this forest is the seat of carnality. The evil fairy Pfefferlusch, a female figure, as an allegory for the male poet's darker side is an example of one of the many hermaphroditic dualities Link's Lacanian model for Platen attempts to clarify.

The rose tree, denuded of foliage and lacking the typical cruciform branches is rather phallic and therefore a powerful erotic symbol. But it may have yet another allegorical significance. The sixteenth-century catalogue of emblems collected by the German Humanist Joachim Camerarius contains an entry depicting a barren rose tree in winter as an allegory of hidden growth potential. It bears the motto "Neglecta virescunt" (growing forces develop overlooked, cf. Figure 2). In this light, the leafless rose tree in Platen's tale may

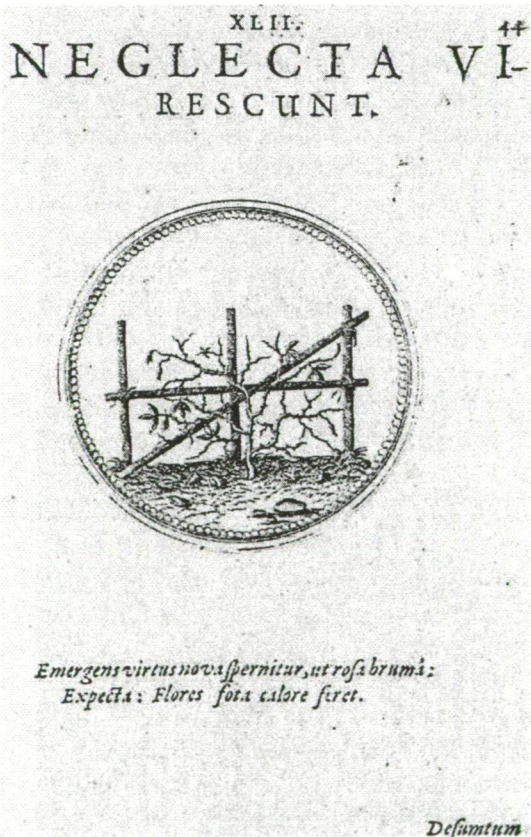


Figure 2

<sup>14</sup> Heinrich von Treitschke, *Geschichte der deutschen Literatur von Friedrich dem Großen bis zur Märzrevolution* (1885; Berlin: Klemm, 1927), 126.

represent his own inherent talent for poetic expression still in a latent stage. Whether Platen was familiar with the emblems of Camerarius is not clear, but it is certainly conceivable that the baby entrapped in the single bud remaining on the rose tree embodies Platen's poetic self in embryonic form. It is certainly remarkable that this symbol for dormant poetic talent originates in Pfefferlusch's garden, the seat of sexuality. Albeit unconsciously, Platen seems to imply that artistic talent and sexuality are closely intertwined.

Rosensohn, raised in isolation by Gyrmantis in the dark forest, ventures out at age eighteen to seek a wife. He is possession of the rose tree, now withered and dead. Only a suitable bride can make it bloom again. He seeks out Princess Lilla in the kingdom of Kereleon. When Rosensohn encounters Lilla, she grasps the rose tree and it bursts forth into bloom. The sexual implications here are rather bold: a female figure touches a phallic symbol and makes it blossom. This certainly serves the surface allegory extolling the joys of matrimony, but on a deeper level, I assert that Rosensohn's bride is an allegory for the homosexual Platen's poetic muse. Her touch brings his latent poetic talents into full flower.

At this point, the plot takes a new twist: a hindrance still prevents the wedding of Rosensohn and Lilla, the union of the talent and inspiration. Lilla cannot marry until her enchanted needle is recovered. This needle was intended to be worn on her wedding day in order to ensure the most harmonious marriage. But alas, it had been stolen through the trickery of Pfefferlusch. It holds an additional power of casting a spell of motionlessness. It consists of iron, silver and gold, which, according to Peter Bumm's rather involved interpretation, respectively represent satire, drama and lyric poetry, the three genres of writing which young Platen intended to master.<sup>15</sup> This mastery is allegorically achieved by Rosensohn, who overcomes Pfefferlusch and wrests the needle from her. He then utilizes its powers to place Pfefferlusch under the spell of motionlessness in the depths of the forest. Then the happy endings can begin: Rosensohn is reunited with his mother and father, who has regained his rightful shape, and then the wedding of Lilla and Rosensohn, the marriage of poetic prowess and its Muse, commences. But one unresolved problem remains: "Aber noch heutigen Tages steht die Fee Pfefferlusch unbeweglich am Wege, und die Wanderer fürchten sie noch jetzt und weichen ihr aus, wenn sie ihre Straße vorbeiführt" (But yet to this day the fairy Pfefferlusch stands immovable along the forest path, and travellers, fearing her still, avoid her whenever their route passes nearby).<sup>16</sup> At age seventeen, and still unsure of himself and the power of his sexual feelings, Platen felt he must keep the darker side of his dual nature, his sexuality, at bay in order to become a great poet, but Pfefferlusch would remain an ominous presence and not stay still forever.

---

<sup>15</sup> Bumm, 54.

<sup>16</sup> *Sämtliche Werke*, 11: 53.



Platen increasingly turned to exoticism. In 1821, after an intense study of classical Persian language and literature, Platen published his first collection of German ghasals, short idyllic poems inspired by the works of the 14<sup>th</sup> century Persian poet Hāfiz. Following the tradition of Hāfiz, Platen depicts a glamorized courtly Persian landscape abounding with nightingales, peacocks, butterflies, silvery fountains, flowers, vineyards, and, what is most important, handsome young cupbearers with bodies like slim cypress trees and eyes sparkling like wine. Because Hāfiz had not shied from homoerotic expression in his ghasals, Platen felt justified in such expression in his own ghasals, which collectively constitute an idealized homoerotic utopia. Most of these ghasals were written in praise of Platen's various male infatuations during his student years at the University of Erlangen, such as the lines from the following ghasal inspired by a young Dragoon officer named Otto von Bülow in 1821: "Der Schenke kommt, mich dünkt, er prange so schön, / ... In Moschusäther badet seine Gestalt, / Die gleich Zypressen, schwankt im Gange so schön; / Wie freundlich lacht aus blonder Wimper das Aug', / Wie schmückt der Bart die Tülpnwange so schön" (The cupbearer comes, and, methinks, he shows himself so beautifully, / ... An aether of musk bathes his form, / Which, like cypresses, sways in movement so beautifully; / How kindly his eye laughs behind blond lashes, / How the beard adorns his tulip cheeks so beautifully).<sup>17</sup>

Platen defended the homoeroticism of his ghasals as follows: "Die Liebe zu einem schönem Freunde, nie gestört durch Begierde, nie gestört durch Befriedigung, erscheint ... als ein beständiger Frühling" (The love for a handsome friend, corrupted by neither lust nor sexual gratification is like an eternal Springtime).<sup>18</sup> He then continued to explain that by humbly bowing before the object of admiration in the act of poetic worship, his sexual desire would be transfigured into a kind of deification too lofty and noble for the mere banalities of humanity's moral censure. This pretentious defense of homoeroticism failed to appease many readers. Heinrich Heine, another young German poet, initially praised Platen's poetic talent displayed in the ghasals but admitted that the homoerotic themes disgusted him. In spite of much ambivalent criticism, Platen was encouraged with the general reception of his ghasals. They established his first fame and recognition as an important German poet.

In 1826 Platen emigrated to Italy, and would thereafter only return to Germany for occasional visits. Shortly before his departure he wrote a satirical comedy called *Die verhängnisvolle Gabel* (The Fateful Fork). This play, written in verse, was intended to poke fun at fate tragedies, an unfortunate marriage of ancient Sophoclean tragedy and banal, nineteenth-century bourgeois melodrama which was all the rage in the theatres of Platen's day. *The Fateful Fork* was also Platen's platform to cas-

<sup>17</sup> *Sämtliche Werke*, 3: 80.

<sup>18</sup> Platen, *Tagebücher* (Diaries), ed. Georg von Laubmann and Ludwig von Scheffler (Stuttgart: Cotta, 1900), 2: 505.

tigate German culture and politics in general. He was a very gifted cynical wit, and the play, with its biting bon mots, turn-around clichés and reworkings of famous lines from bad dramas is genuinely funny. It was never staged, but sold so many copies that it became Platen's best seller.

Obviously inspired by the Greek idylls of Wieland's tales such as *Musarion* (1768), Platen set his satire on a fantasy landscape reflecting the pastoral simplicity of ancient Greek Arcadia. The inhabitants of this landscape are a miserly shepherd named Mopsus, his shrewish wife, and a pair of corrupt minor government officials from the nearby village. These rustic ancient Greek bumpkins actually symbolize nineteenth-century German philistines in this satire and their dialogue is generously peppered with sarcastic references to the contemporary literature and culture of Platen's day. The action of the play concentrates chiefly on a race among the characters to be the first to find a buried treasure chest. The central symbol of the play is a rather banal eating utensil transfigured into a talisman of hilarious irony: a fork belonging to Mopsus laden with an ancient family curse and the power to kill.

Two figures of the play rise above the insipidity of the other cast members. These are an itinerant Jew named Schmuhl and a ghost named Salome, who conspire to delude the other characters of the play, who thereupon turn against each other in hilarious comic farce. Schmuhl instigates the action of the play by stealing all of the silverware of Mopsus except for the one single cursed fork left behind. He is depicted not only as a thief but also as a dabbler in the black arts. Lest anyone think this is an anti-Semitic portrayal, Schmuhl proves to be the most prominent figure in the drama. Functioning as the play's persona non grata, mistrusted and despised by all, Schmuhl is the apt mouthpiece in the play to deliver cynical commentary from the homosexual Platen's point of view as a fellow social outcast. Through Schmuhl, Platen vents his grievances against contemporary politics and culture quite freely. Platen's pedagogical proclivities, already demonstrated in the discussion of Rosensohn, are also extremely evident in the *Fateful Fork*. Schmuhl turns to the spectators at the end of each act, and in aristophanic parabasis, enlightens them with didactic sermons of how to develop better taste in drama, poetry and art.

Salome, however, is the most intriguing, and certainly most fantastical figure of the play. She is the ghost of a female ancestor of Mopsus and original owner of the fateful fork. In life she had provoked the curse at the dinner table by screaming at a spider, causing her startled husband to stab himself in the throat with a fatal forkful of potato salad. Two subsequent marriages failed to relieve Salome's guilty feelings, and after death she was obliged to roam the earth until the fatal fork's curse would be lifted. In a ghostly visitation, Salome explains to Mopsus that the curse could only be revoked if the treasure chest she left buried underneath one of the farmyard outbuildings is retrieved. He retrieves the chest but is unable to pick the lock. The wicked Salome then convinces her greedy, but weak-minded descendant Mopsus to kill his wife and 12 children so as not to have to share the treasure with

them. He murders them indeed, using the fateful fork as a ludicrous murder weapon. While fleeing justice on the way to the Cape of Good Hope, Mopsus, in disguise as a travelling British noblewoman, eventually stabs himself with the fork in a fit of remorse.

The play ends with the opening of the treasure chest. It is empty except for the cunning spirit of Salome who has played a joke on them all. There never was a treasure, and the only way Salome could escape the world's repressive bonds was through the total extinction of her tasteless, philistine line of descendants, Mopsus and his family. Salome gleefully exclaims: "Ja, gekommen ist die Stunde, diese Brut ist ausgerottet, / Und ihr seht den Geist erlöset, welcher nun der Bande spottet, / Welcher, da dies fratzenhafte, mörderische Geschlecht bezwungen, / Seinen Fittich stolz erhebet von der Erde Niederungen" (Yes, the hour has come, the rabble brood is extinct / And you see the spirit liberated, who now defies the shackles, / The spirit which, having overcome this grotesque and murderous race, / Now raises its wing over the nether regions of the earth).<sup>19</sup> Cheerful and transfigured, Salome soars to heaven, and Schmuhl concludes the play with a few remarks about the edifying effects of satirical comedy.

Platen's Salome is not unlike Oscar Wilde's dramatic figure Salome, who would first appear some seven decades later, in the sense that both of them are temptresses whose evil wishes bring about death. However, a parallel between the fairy Pfefferlusch and the ghost Salome is more evident. These two female figures both allegorically depict Platen's Eros trapped, hemmed in by the confines of society's conventions. Unlike Pfefferlusch, Salome is allowed to eventually break free, heralding more artistic and sexual freedom Platen anticipated for his Italian exile.

Unfortunately, the freedom of Salome at the end of the *Fateful Fork* opened a whole Pandora's Box of problems for Platen. Encouraged by the play's success, he wrote another comedy entitled *Der romantische Ödipus* (The Romantic Oedipus), a satire aimed directly this time at his enemies: the writers of the German Romantic School. *The Romantic Oedipus* investigated what might happen if a bad nineteenth-century German Romantic playwright rewrote *Oedipus Rex* as a puppet show for the entertainment of a flock of moorland sheep. This new satire, however hilarious, was too severe and too specific in its personal attacks. One writer whom Platen mocked in his new satire proved to be more than Platen's match in cynical wit. This author was Platen's arch rival Heinrich Heine. In the satire Platen derided the Jewish poet Heine as the bard of the feast of the Pentecost whose kisses smacked of garlic. Heine took revenge by devoting two chapters to Platen in his next book, the fictionalized travel documentary entitled *Die Bäder von Lucca* (The Bathers of Lucca). Heine belittled Platen as a poetic dilettante and poked fun at his ghasals. But his criticism degenerated into a very personal attack against Platen's sexuality. Heine even went

<sup>19</sup> *Sämtliche Werke*, 10: 80.

so far as to facetiously assert that Platen was worse than an effeminate, man-loving man, he was in actuality a male tribade. The scandalous Heine/Platen feud received wide publicity, and Platen was crushed. The attempt to sublimate his homoerotic feelings in poetry had become an object of ridicule and scornful analysis in Heine's book. In a very real way, Heine dealt a death blow to Platen's artistic life. It was the beginning of the end. We shall see how Platen handles the dualities of poetic self and sexuality in one last fantastic panorama.

The next major work Platen wrote was a lengthy epic poem called *Die Abbassiden* (The Abbassids). The plaintive prologue to this epic clearly emphasizes that it was a blatant attempt of the poet to appease his offended readership after the Heine scandal. Despite his often expressed disdain for German society, Platen always craved public approval. The story of *The Abbassids* was inspired by material from the *Tales of the Thousand and One Arabian Nights*. The fairy tale scenery changes frequently in the story. The numerous subplots take place in Persia, Kashmir, Egypt, Lebanon, and the Turkey. As Peter Bumm points out, the scenic descriptions of these far off lands, with verdant terrains draped with grape vines and bearing cypress, bay laurel, olive and plane trees, all seem to depict an idealized Italy.<sup>20</sup> This is no wonder, because Platen was travelling between Naples, Sorrento, Amalfi, Salerno, and Pompeii, drinking in the scenery during the time he composed this work.

This hundred-page-long poem painstakingly composed in unrhymed Serbian trochaic pentameter, concerns the fantastic adventures of the title characters, the Abbassids: the loyal brothers Amin, Assur and Assad, fictional sons of the Caliph Harun al Raschid of Baghdad. The common motif that unifies the four subplots of this intricate story is a magic mechanical flying horse, a motif instantly recognizable from the *Arabian Nights*. This flying horse has the same allegorical function as the rose tree in *Rosensohn*. It symbolizes Platen's poetic expression. That is clear from the very first strophe of the prologue to *The Abbassids*, where Platen exclaims that he is about to mount his poetic Pegasus and fly to the land of fable in the attempt to escape the "spröde Wirklichkeit" (harsh reality) he had fallen into.<sup>21</sup> The rider of the magic horse in the tale is the oldest Abbassid: Prince Amin, who, like Prince Rosensohn, represents Platen's poetic self. Amin hastily mounts the mechanical beast before he has learned to master it, and only after several days of soaring through the heavens with no food and drink does the weakened Amin learn by chance how to land the machine. He floats gently downward into the gardens of the Byzantine Princess Heliodora, who, analogous to Rosensohn's bride Princess Lilla, is the embodiment of Platen's ennobled poetic muse. Heliodora eventually becomes Amin's bride, but the courtship is a chaste one: "...Gespräche / Wurden mannigfach gewechselt, tausend / Worte fielen, nie ein Wort von Liebe; / Denn in Worte lauert

<sup>20</sup> Bumm, 570.

<sup>21</sup> *Sämtliche Werke*, 8: 179.

schon Entweihung: / Wie ein wohlgefüger Scheiterhaufen / Stürzt zusammen, wenn du draus entführt nur / Eine Trümmer" (Pleasantries / they exchanged in numbers, but not one word of love / Since in words there lurks desecration: / Like a well constructed funeral pyre / that crumbles if from it you dislodge one single ashen log).<sup>22</sup> This passage is evokative of the already cited defense Platen used to justify the poetic sublimation of male muses in his ghasals, only here the threat of desecration, i.e. the explicit expression of desire, is the stressed element.

Pfefferlusch and Salome have a counterpart in *The Abbassids* as well, albeit a male character. Platen's Eros is represented here by the dark and evil Moor who devised the mechanical flying horse. Once again Platen indicates, at least subconsciously, that his poetic talent finds origin in his sexuality. The Moor, like Pfefferlusch and Salome, suffers imprisonment. His crime is the invention of the infernal machine which robbed the Caliph of his son Amin. He is set free by the merciful Amin when he returns unscathed from his adventure. However, the vengeful Moor retaliates for his incarceration by abducting Heliadora, snatching her away on his flying contraption. For a time they soar gracefully through the air, Eros and the ennobled muse of lyric verse, together on the Pegasus of poetry. This poetic flight is perhaps representative of the time when Platen could openly express his homosexuality in his ghasals, or freely poke fun at society's convention as the *Fateful Fork*. But those days ended when Heine castigated Platen's homosexuality in an unflattering light in *The Bathers of Lucca*. The pain of the scandal apparently obliged Platen to purge his sexual self from his poetry. In a sudden violent motion, Heliadora pushes the Moor off the horse and he plummets to the ground below at such an incredible force that his entire body is obliterated. The tale ends happily for the other characters, but this seemingly satisfactory conclusion comes at too high a cost: the killing off of sexuality in poetry. As the study of allegories of self and sexuality reveal in Platen's works reveal, his poetic fantasy sprang from his sexuality. But now the Moor has been destroyed, leaving one to wonder how much longer his creation, the mechanical Pegasus of poetry will be able to fly.

After *The Abbassids* Platen only had five years of life left to him. During this time both quality and quantity of his work declined. After Heine's humiliating execution of his poetic career, there were no fantastic landscapes left where Platen could hide. Platen thought he was justifying his homosexuality in the eyes of his readership by expressing it in the guise of beautiful classical poetry, where homoerotic expression had enjoyed a long tradition of acceptance. Thomas Mann, the author of *Death in Venice*, referred to this as Platen's mask of literary legitimacy in the speech he presented to the Platen Society.<sup>23</sup> Heine, however, tore through this mask in *The Bathers of Lucca*, exposing Platen's fantasy-cloaked sexuality to the hideous glare of

<sup>22</sup> *Sämtliche Werke*, 8: 205.

<sup>23</sup> Thomas Mann, "August von Platen," 554.

reality. Platen was left in despair. There were no poetic landscapes left where he could find refuge. He ultimately resigned himself to believing that his sexuality corrupted his poetry, so therefore he killed it off completely. This spelled out his artistic death. Platen's remaining work consisted of little more than fragments of unfinished dramas, dry historical treatises, and lifeless poems about tragic heroes whom he had read about in *Gibbon's Decline and Fall of the Roman Empire*. It was as if he were prophesizing his own tragic end. In 1835 he died of a cholera-like illness alone on the Island of Sicily.

If Platen's life and collective works of fantasy comprised an allegorical tale, what would be the implied moral? The answer to this question is probably summed up best by Socrates speaking to Phaidros in a feverish dream of the cholera-stricken Gustav von Aschenbach near the end of Thomas Mann's *Death in Venice*: "Du musst wissen, daß wir Dichter den Weg der Schönheit nicht gehen können, ohne daß Eros sich zugesellt und sich zum Führer aufwirft" (you must know that we poets cannot travel along the path of beauty without the companionship of Eros who appoints himself our guide). As we have seen, Platen cast off Eros as his guide and as such suffered a creative death. Artistic self-destruction through sex, or a lack thereof, is certainly not unique to the case of August von Platen, but the frustrated, artistic defense of his homosexuality at a time in history when such love was a nameless taboo renders his circumstances all the more poignant.



## REFERENCES

- Bumm, Peter. 1990. *August von Platen: Eine Biographie*. Paderborn, Germany: Schöningh.
- Freud, Sigmund. 1985. *Art and Literature, Jensen's 'Gradiva' and Other Works*. Trans. J. Stachey. New York: Penguin.
- Grimm, Jacob and Wilhelm Grimm. 1984. *Deutsches Wörterbuch* 33 vols. Munich: DTV.
- Kuhn, Hans. 1967. "Sind die Klassiker unsterblich? Platens Fortleben in den Anthologien," *Orbis litteratum* 22: 102–128.
- Link, Jürgen. 1996. "Heines Antipode. Der Lyriker Platen in neuer Sicht." *Forum Homosexualität und Literatur* 27: 7–67.
- Mann, Thomas. 1997. *Der Tod in Venedig* (1911). Frankfurt, Germany: S. Fischer.
- . 1982. "August von Platen," *Leiden und Größe der Meister*. Ed. Peter de Mendelssohn. Frankfurt, Germany: S. Fischer.
- Platen, August von. 1910. *Sämtliche Werke* 12 vols. Ed. Max Koch and Erich Petzet. Leipzig: Max Hesses Verlag.
- . 1978. *Platen: Selected Poems*. Trans. Edwin Morgan. West Linton, Scotland: Castlelaw Press.
- . 1896–1900. *Tagebücher*. 2 vols. Ed. Georg von Laubmann and Ludwig von Scheffler. Stuttgart: Cotta.
- Sadger, Isidor. 1905. "August von Platen. Eine pathologische Studie," *Nord und Süd* 115: 103–118 and 222–237.
- Treitschke, Heinrich von. 1927. *Geschichte der deutschen Literatur von Friedrich dem Großen bis zur Märzrevolution*. Ed. Heinrich Spiero. Berlin: Klemm.

## ILLUSTRATIONS

1. Phillip Otto Runge, *Trauernder Knabe* (Mourning Boy), Tieck-Vignette 260 A from Jörg Träger, *Philipp Otto Runge und sein Werk, Monographie und kritischer Katalog* (Munich: Prestel, 1975); cf. Peter Bumm, *Platen. Eine Biographie* (Paderborn: Schöningh, 1990) 43.
2. Joachim Camerarius, "Neglecta virescunt," *Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumptorum centuria una collecta a Ioachimo Camerario ...* Vol 1, Nr. 42 (Noribergae, [Nuremberg]: impensis J. Hofmanni et H. Camoxij, 590), 44; rpt. in *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst der XVI. Und XVII. Jahrhunderte*, ed. Arthur Henkel and Albrecht Schöne (Stuttgart: Metzler, 1976) 293.



## DIE BILDERSPRACHE DES TRAUMES IN NOVALIS' *HEINRICH VON OFTERDINGEN*

Die Radikalität des frühromantischen Denkens, das für das Individuum uneingeschränkte Freiheit und eine Möglichkeit in der Gesellschaft fordert, seine Fähigkeiten unbegrenzt entfalten zu können, findet in Johann Gottlieb Fichtes *Wissenschaftslehre* ihre Basis. Die Frühromantiker haben die Individualitätsauffassung von Fichte auf die Philosophie der Kunst übertragen. Wie Wolfgang Hecht formuliert: "Die Aktivität, die für Fichte das Wesen des Ich ausmachte, wurde von den Frühromantikern zur poetisch-künstlerischen Aktivität verengt." (Hecht 1983, 18). Für sie bietet sich also durch die Poesie die Möglichkeit, die Welt zu verändern, zu "romantisieren".

Das Interesse für das Individuum, besonders für das Innenleben des Menschen nimmt gegen Ende des 18. Jahrhunderts beträchtlich zu. Der wissenschaftliche Hintergrund dazu ist zu dieser Zeit noch nicht ausgebildet, weder die Psychologie, noch die Psychiatrie war entwickelt, man kann zu dieser Zeit eher über eine "Erfahrungsseelenkunde" (Feldges-Stadler 1986, 19) sprechen. Es gab erst gegen Mitte des 18. Jahrhunderts einzelne Versuche, die Tollhäuser, die Irrenanstalten aus Verwahrungsstätten der Geisteskranken in "medizinische Reflexionsstätten" (Feldges-Stadler 1986, 21) zu verwandeln.

Obwohl dem Traum im Denken und in den Werken der Frühromantik eine bedeutende Rolle zukommt, gibt es keine wissenschaftliche Arbeit in Deutschland über dieses Thema zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Erst 1814 fasst Gotthilf Heinrich von Schubert die Gedanken, die im Jenaer Romantikerkreis entstanden sind, in Form einer Abhandlung unter dem Titel *Die Symbolik des Traumes* zusammen. Die inhaltliche Seite des Buches ist zwar von den zeitgenössischen Traumbüchern geprägt, das überraschend Neue an ihm ist "die Einsicht in die Traumsymbolik als rhetorisches System, das sich zwar vom gewöhnlichen Sprachgebrauch unterscheidet, jedoch diesem ebenbürtig, in Bezug auf den Zugang zum Gefühlsleben, überlegen zur Seite steht" (Mahlendorf 1994, 600). Gerade die "Systematisierung der Traumarbeit in eine Rhetorik des Traums" (Mahlendorf 1994, 600), die Schubert als "Sprache" (Schubert 1997, 1) bezeichnet, "als Hieroglyphensprache der Seele, des Gefühls, der Natur," die "in Bildern spricht, in Ideenassoziationen, in Umkehrungen, gegensinnigen Wörtern, in Ellipsen und Metaphern" (Mahlendorf 1994, 600), nimmt Freuds Untersuchungen der Traumarbeit in der *Traumdeutung* (1900) vorweg.

Dieser Abhandlung von Schubert gehen aber vor und um die Jahrhundertwende Gedanken in verschiedenen Fragmentsammlungen von Novalis sowie in seinen

beiden Romanfragmenten, *Den Lehrlingen zu Sais* und *Heinrich von Ofterdingen* voraus. In *Dem allgemeinen Brouillon* z.B. beleuchtet Novalis den Traum als psychologisches Problem: "Der Traum belehrt uns auf eine merckwürdige Weise von der Leichtigkeit unserer Seele in jedes Obj[ect] einzudringen — sich in jedes so gleich zu verwandeln" (Novalis 1978, II:544).

Novalis' Formulierung nach bedeutet die Traumhandlung keine Absonderung des Ich von dem Nicht-Ich, im Gegenteil: sie führt zur Erkenntnis der Verwandlungsfähigkeit der Seele und ihrer Dynamik und Sympathie dem Nicht-Ich gegenüber. Statt Gegenüberstellung bzw. Absonderung wird eine Analogie von Subjekt und Objekt unterstrichen. In den Ergänzungen zu den *Teplitzer Fragmenten* unterscheidet Novalis zwischen Tagesbewusstsein und Traumbewusstsein. Im Teplitzer Fragment Nr. 442 nennt er den "Schlaf Analogon des Todes" (Novalis 1978, 2:411), somit weist er darauf hin, dass in diesem Zustand das Tagesbewusstsein, das rationale Denken ausgeschaltet ist, und das Irrationale das Vorherrschende wird. Der Tod — und der Schlaf — bedeutet in Novalis' Auffassung den Übergang zum höheren Leben, er ist mit der Liebe, mit dem "Geheimnis süßer Mysterien" (Novalis 1978, 2:411) verbunden und hat so eine "Aussicht auf die Zukunft" (Novalis 1978, 2:411). In demselben Fragment finden wir noch drei aufeinander folgende Behauptungen: "Halbes B[eußt]S[eyn] im Schlafe. Die besonderen Traumbilder. Das Leben ein Traum." (Novalis 1978, 2:411), die sich auf die wechselseitigen Übergänge der verschiedenen Bereiche und Qualitäten beziehen. Der Traum als "Zukunftslehre des Lebens" (Novalis 1978, 2:515) deutet den prophetischen Charakter des Traumes an. Bei der Ausführung des Gedankens wird das Nur-Mögliche, das Wahrscheinliche dieser Zukunft betont: "Unser Leben ist kein Traum, aber es soll und wird vielleicht einer werden" (Novalis 1978, 2:515).

Der Traum ist prophetisch, enthält aber nicht nur Vorausweisungen auf die Zukunft, sondern auch Erinnerungen an die (mythische) Vergangenheit der Menschheitsgeschichte, somit ist er Offenbarung des kollektiven Unbewussten, wie Jung später dieses Phänomen bezeichnet. Mit Novalis gesprochen: "Die Träume sind für den Psych[ologen] höchstwichtig — auch für den Historiker der Menschheiten" (Novalis 1978, 2:592).

Novalis hat die Gegenwart in seinen *Fichte-Studien* als Relationsbegriff definiert: nur was schon vergangen ist, was nur war, existiert nach dieser Auffassung. Das Ich reflektiert sein eigenes Sein, seine Identität, d.h. seine Vergangenheit, und daraus folgert es auf sein Nicht-Sein, auf seine Möglichkeiten oder die Zukunft. In diesem Sinne ist die Gegenwart die Synthese von Perfektum und Futurum (Novalis 1978, 2:446), ein Schnittpunkt von Erinnerung und Ahnung. Wenn wir diese Problematik im Bereich der Begriffe "Traum" und "Märchen" untersuchen, dann finden wir folgende Behauptungen in den *Vorarbeiten zu Heinrich von Ofterdingen*: "Alle Märchen sind nur Träume von jener heymatlichen Welt, die überall und nirgends ist. Die höhern Mächte in uns, die einst, als Genien, unsern Willen vollbringen werden,

sind jetzt Musen, die uns auf dieser mühseligen Laufbahn mit süßen Erinnerungen erquicken" (Novalis 1978, 2:353). Die Gegenwart des Träumens und Dichtens wird also als "Erinnerung" an den mythischen Naturzustand und zugleich als Hervorbringung des Zukünftigen verstanden. Die Vergangenheit ist in der Form des Traumes/Märchens als Erinnerung "in uns", und erst durch Wachrufen dieser Traum- und/oder Märcheninhalte wird ein Zukunftsbild für das schaffende Subjekt möglich.

Das oben zitierte Fragment deutet die Ähnlichkeit des Märchens und des Traumes an. Ihre Ähnlichkeit besteht darin, dass der Traum — wie die Poesie — bedeutend, sogar "unregelmäßig bedeutend" (Novalis 1978, 2:693), bzw. "propheetisch" ist, dass sie beide nicht auf Nachahmung, sondern "auf Associationsordnung" beruhen und durch Freiheit zu charakterisieren sind. Da Novalis das höhere, mythische Märchen als "Canon der Poesie" (Novalis 1978, 2:691) bezeichnet, kommt in seiner Kunstauffassung auch dem Traum eine ähnliche Bedeutung zu, in beiden seiner Romanfragmente haben Traum und Märchen dieselbe Funktion: sie ermöglichen den Durchbruch zu einer höheren Lebensqualität. Die Bildhaftigkeit des Traumes, das Wunderbare, das Phantastische ist auch für das Märchen typisch. Novalis stellt folgende Parallelitäten fest: "Ein Märchen ist eigentlich wie ein Traum-bild — ohne Zusammenhang — Ein Ensemble wunderbarer Dinge und Begebenheiten — z.B. eine musicalische Fantasie — die Harmonischen Folgen einer Aeolsharfe — die Natur selbst" (Novalis 1978; 2:696), wobei er dem Nicht-Geordneten, dem Chaotischen und Wunderbaren eine große Bedeutung zuschreibt. Die — scheinbare — Zusammenhangslosigkeit des Märchens, bzw. des Traumes, das chaotische Bild "wunderbarer Dinge und Begebenheiten" deuten aber zugleich eine andersartige Harmonie, die Harmonie der "Natur selbst" an. "Die Kunst" — bestätigt Tzvetan Todorov bei der Beschreibung der romantischen Symboltheorie, und ich setze im obigen Sinne den Traum hinzu — "ahmt die Natur nicht nach, sie ist Natur. Sie gleicht ihr nicht, sie ist ein Teil von ihr. Novalis schreibt, es sei 'Geschwätz, wenn man Natur und Kunst unterscheiden will' (W2, S.810)" (Todorov 1995, 164). Selbst in der Natur gibt es Impulse, welche die göttliche Schöpfung weiterführen, wie der Romantiker formuliert: "Die Natur hat Kunstinstinkt" (Novalis 1978, 2:810).

Novalis unterscheidet eine "künstliche Poesie" und eine Poesie, die "die Natur selbst ist." Er beschreibt die "angewandte" (Todorov 1995, 169) Poesie folgendermaßen: "Der Charakter der künstlichen Poësie ist Zweckmäßigkeit — fremde Absicht — Die Sprache im eigentlichsten Sinn gehört ins Gebiet der künstlichen Poësie. Ihr Zweck ist bestimmte Mittheilung. Wenn man also Sprache — Ausdruck einer Absicht nennen will, so ist die ganze künstlerische Poësie Sprache" (Novalis 1978; 2:360). Somit sind wir beim Begriff eines "transitiven," mitteilungsorientierten Sprachgebrauchs, wo Nützlichkeit, Zwang vorherrschend sind (Todorov 1995, 169–170). Die "intransitive Sprache" (Todorov 1995, 170), mit Novalis' Worten "Sprache in der 2-ten Potenz," eine "Ton- und Schriftstellersprache" (No-

valis 1978, 2:377) dagegen ist für die Naturpoesie geeignet, sie weist einen Hieroglyphencharakter auf, erscheint nicht als rhetorisch, als Mittel vor allem, obwohl sie doch ein vollkommener "Ausdruck" ist, d.h. ein "Ausdruck ...um des Ausdrucks willen" (Novalis 1978, 2:377). Die Sprache der Poesie und des Traumes ist musikalisch geordnet, ihre Freiheit dient als Grundlage für ihre besonderen Ausdrucksfähigkeiten. Das ist eine Geheimsprache der Natur, deren Kohärenz auf einem Assoziationssystem beruht. Somit wird die Sprache fähig, das "Eigenthümliche, Personelle, Unbekannte, Geheimnisvolle, zu Offenbarende, das Nothwendig-Zufällige," also "das Undarstellbare" (Novalis 1978, 2:840) indirekt darzustellen. Dazu ist "eine symbolische Construction" (Novalis 1978, 2:325), ein "individuelles, tropisches Schema" (Novalis 1978, 2:851) nötig. Diese Bildersprache, diese Tropik ist "nicht Bild — nicht Allegorie — nicht Symbol eines Fremden — Symbol von sich selbst" (Novalis 1987, 2:352). So wie Traum und Naturpoesie die Natur selbst sind, so sind Töne und Bilder Ausdrucksformen der Natur, denn mit Novalis: "Der Mensch spricht nicht allein — auch das Universum spricht — alles spricht — unendliche Sprachen" (Novalis 1978, 2:143). Novalis fasst die Welt wie "ein/en/ Universal-tropus des Geistes — ein symbolisches Bild desselben" (Novalis 1978, 2:390) auf. Die "Arbeit des Künstlers besteht nicht darin, dieses Bild nachzuahmen, sondern es wahrzunehmen." Das Werk des Künstlers ist "nur seine Chiffre — sein Ausdruck — Sein Werckzeug der Reproduction" (Novalis 1978, 2:363), die Produktion selbst besteht im Offensein des Künstlers für die Zeichensprache des Weltalls. Wie Novalis formuliert: "...der Mahler mahlt eigentlich mit dem Auge — Seine Kunst ist die Kunst regelmäßig, und schön zu sehn. Sehn ist hier ganz activ — durchaus bildende Tätigkeit" (Novalis 1978, 2:363). Das Bild, das auch geschriebenes, gesprochenes, gedachtes, oder sogar geträumtes Bild sein kann, ist nur ein Symbol, eine Chiffre, ein Zeichen des Seins, eine Hieroglyphe, "ein unrechtes Seyn außer dem Seyn," eine "Darstellung oder [...] Nichtseyn im Seyn" (Novalis 1978, 2:10).

Es ist bezeichnend, dass bei Novalis neben der Musikalität auch der Bildhaftigkeit, der Ikonizität eine große Bedeutung in der Welterkenntnis, aber auch in der Poesie zukommt. Das Ziel des Romantisierens ist die Synthese von Bildhaftigkeit und Musikalität der Sprache, wobei Worte "innere Bilder werden sollen" (Novalis 1978, 2:458). Die zukünftige Kunst wird folgendermaßen dargestellt: "Das wird die goldne Zeit seyn, wenn alle Worte — Figurenworten — Mythen und alle Figuren — Sprachfiguren — Hieroglyphen seyn werden — wenn man Figuren sprechen und schreiben — und Worte vollkommen plastisiren und Musiciren lernt" (Novalis 1978, 2:458).

Im weiteren versuche ich die drei Träume, die im Romanfragment *Heinrich von Ofterdingen* als wirkende Faktoren, als Zeichen des Aufbruchs funktionieren, aus dem Gesichtspunkt der Bildhaftigkeit zu analysieren.

Die Handlung beginnt mit einer Reflexion auf das, was dem Romananfang zeitlich vorausliegt, mit der Erinnerung an die Geschichten eines Fremden. Der



Held, der zwanzigjährige Heinrich, der sich während der Handlung zum Dichter entwickelt, befindet sich in einem Übergangsstadium: er ist zwar kein Kind mehr, aber auch kein Erwachsener. Die fremde Geschichte weckt in ihm die Frage nach seiner eigenen Identität, sowie nach dem Sinn des Lebens. Die erste (innere) Aktivität von ihm ist die Entdeckung seines Andersseins, was ihm sein besonderes Interesse, seine "seltsame Leidenschaft für eine Blume" klar macht: "...doch weiß ich nicht, warum nur ich von seinen Reden so ergriffen worden bin" (Novalis 1978, 1:240). Das Außerordentliche seines Seelenzustandes bezeichnet er wie einen Traumzustand, der den Menschen in eine höhere Welt hinüberführen kann: "So ist mir noch nie zu Muthe gewesen: es ist, als hätt' ich vorhin geträumt oder ich wäre in eine andere Welt hinübergeschlummert..." (Novalis 1978, 1:240). Damit gibt er — ohne es zu wissen — eine Deutung des darauffolgenden Traumes. Dass die enge Welt des Elternhauses ihn nicht mehr befriedigt, zeigt seine Sehnsucht nach der Blume, die sich als konkrete Blume nicht identifizieren lässt. Er muss auch erkennen, dass er sich selbst, seinen Zustand nicht in Worte fassen kann. Somit steht der Held am Romanbeginn vor einem Verständnisproblem und einem Sprachproblem (Heine 1974, 97). Um sprechen zu können, soll er zuerst das Verstehen erlernen. Die blaue Blume macht ihn auf die Natur aufmerksam, dabei muss er die Begrenztheit seines Kommunikationsvermögens erkennen: "Mir ist gerade so, als wollten sie [Tiere und Bäume und Felsen] allaugenblicklich anfangen und als könnte ich es ihnen ansehen, was sie mir sagen wollten. Es muss noch viel Worte geben, die ich nicht weiß: wüßte ich mehr, so könnte ich viel besser alles verstehen" (Novalis 1978, 1:240–241).

Das dichterische Wort des Fremden, sowie die schöpferische Phantasie des Jünglings machen die Blume "gegenwärtig" für ihn (Novalis 1978, 1:240). Heinrich ist also nicht nur Rezipient der Erzählung, sondern auch "Mitautor", der das Erzählte weiterführt, neu formuliert: "...die blaue Blume sehn' ich mich zu erblicken. Sie liegt mir unaufhörlich im Sinn, und ich kann nichts anders dichten und denken" (Novalis 1978, 1:240). Das Bild ist aber verschwommen, eine Kommunikation mit ihr bleibt Heinrich auch weiterhin versagt, es bleibt ihm nur die Erwartung auf eine Erfüllung (wie die beiden Romanteile betitelt sind) übrig.

Das erste Kapitel enthält zwei Träume: den des Sohnes und den des Vaters. Sie weisen sowohl Parallelitäten als auch Gegensätzlichkeiten auf. Aus formaler Hinsicht ist der Traum des Vaters geschlossen, der des Sohnes dagegen offen. Der Vater hat nämlich seinen Traum ausgeträumt, der Sohn dagegen wurde von der Mutter geweckt. Dieser formale Unterschied weist aber auch auf das Denken der Träumenden hin: der Vater bleibt auch im Gespräch über die Träume im Rahmen des aufklärerischen Denkens, der Sohn dagegen sprengt diesen Rahmen, sein Streben gilt der Transzendenz.

Mit den Traumwanderungen sind bei beiden Romanfiguren ähnliche Motive verbunden, z.B. Berg, Höhle, Licht, Quelle, Blume. Heinrichs Weg könnte man mit

räumlicher und zeitlicher Unbegrenztheit, mit Ausdrücken wie "unabsehbliche Ferne", "wilde, unbekannte Gegenden", "Meere", "Kriege", "unendlich buntes Leben" charakterisieren, wobei die Pluralformen die Vielfältigkeit und den Reichtum der Erscheinungsformen andeuten. Den Traumweg des Vaters können wir dagegen als Rückkehr nach Hause, Heirat, Niederlassung zusammenfassen. Konkrete Raum- und Zeitangaben, Erinnerungen an bekannte Personen, vor allem an den Alten, der als Wegweiser auch in seinem Traum erscheint, sind charakteristisch für diesen Traumweg. Die Liebe ist auch im Falle des Vaters eine vorwärtstreibende Kraft des Traumgeschehens. Von der Blumensymbolik geleitet kommt der Vater aus der Ferne in die Heimat, in das bekannte Haus zurück, und damit endet seine Traumwanderung in der dargestellten Wirklichkeit. Heinrichs Liebeserlebnis im Traum ist nicht nur durch ein "verschämtes" Gefühl, sondern auch durch erotische Bilder angedeutet: "...jede Welle des lieblichen Elements schmiegte sich wie ein zarter Busen an ihn. Die Flut schien eine Auflösung reizender Mädchen" zu sein (Novalis 1978, 1:242), seine Liebe bedeutet für ihn aber zugleich den Durchbruch zur Unendlichkeit.

Heinrichs Traum entsteht aus Verständnis- und Ausdruckswillen, die durch das fremde Symbol hervorgerufen worden sind. Der Wille manifestiert sich in einer inneren Aktivität: er denkt und dichtet für sich eine Traumwelt und in ihr das Symbol der blauen Blume, die von nun an kein "fremdes Symbol" mehr ist. Er muss aber in das Weltgeheimnis eingeführt werden, er muss eine Initiation erleben, was in der ersten Traumphase durch Selbstentäußerung, durch Heraustreten aus sich selbst, aus seiner Abgeschlossenheit und im Aufgehen in der Natur, in der mythischen Welt erfolgt. Die sich rasch wechselnden Traumbilder entstammen nicht der Erfahrungswelt des Jünglings, sein kindliches Gemüt ermöglicht ihm, sich an die mythischen Zeiten zu "erinnern," räumliche und zeitliche Entfernungen zu überbrücken, Grenzen, wie die Grenze zwischen Leben und Tod zu überschreiten. In Heinrichs Traum gibt es eine Steigerung, die von der Quantität zur Qualität führt. Die zweite Traumphase ist dementsprechend ruhiger und einheitlicher: "Endlich gegen Morgen, wie draußen die Dämmerung anbrach, wurde es stiller in seiner Seele, klarer und bleibender wurden die Bilder". (Novalis 1978, 1:241). Die Traumlandschaft wird durch bildhafte Einzelheiten und durch Beziehung des Träumenden zu ihnen dargestellt. Licht, Farbe, Bewegung, das spielerische Ineinanderfließen der "neuen, niegesehenen Bilder" (Novalis 1978, 1:242) sind typische Elemente dieser Phase, wo der Traumweg zuerst auf den Berg hinauf, dann in eine Höhle hinunterführt. Die Höhle als intime Stätte der Initiation wird von "bläulichem Licht" (Novalis 1978, 1:241) beleuchtet, eine Springquelle und eine Flut deuten dynamische Naturbewegungen an, nur die dazu gehörenden Geräusche fehlen: "...nicht das mindeste Geräusch war zu hören, eine heilige Stille umgab das herrliche Schauspiel" (Novalis 1978, 1:241). Als Element der Neugeburt erscheint hier die Flüssigkeit (Wasser), die nicht nur als Mittel der physischen Reinigung (Bad) und des körperlichen Genusses, sondern

auch als Mittel der geistigen Erneuerung, als Einweihung in die höhere Geistigkeit (Trinken) gedeutet wird: "Er tauchte seine Hand in das Becken und benetzte seine Lippen. Es war, als durchdränge ihn ein geistiger Hauch, und er fühlte sich innigst gestärkt und erfrischt" (Novalis 1978, 1:241–242).

Die höchste Stufe des Traumgeschehens wird in einem Traum-im-Traum-Zustand erreicht, der eine weitere Vertiefung in das eigene Innere bedeutet, was letzten Endes das "Erwachen im Traum" (Striedter 1985, 223) ermöglicht. Das "Zugleich von 'Auflösung' und 'Verkörperung', ebenso wie von Berauschtsein und Bewusstheit bringt die charakteristische Einschaltung des Träumens im Traum" (Striedter 1985, 223). Gerade die Synthese von "Träumen und Nichtträumen" bezeichnet Novalis in den *Freiberger Studien* als "Operation des Genies" (Novalis 1978, 2:448). — somit erweist sich Heinrich in der dritten Traumphase schon als Künstler, obwohl er nur die plastischen Bilder wahrnehmen kann, das Offensein der Musikalität gegenüber ist bei ihm noch nicht zustande gekommen. Die von ihm gedichtete Blume "spricht" durch Farbe, Licht, Geruch, Neigung zu ihm.

Die blaue Blume ist in erster Linie ein ontologisches Symbol: sie deutet ein höheres Sein, eine neue Weltordnung an. Nach romantischer Auffassung wird diese Bedeutung durch einen ästhetischen Wert, durch die Schönheit bereichert. Als Quelle des neuen, höheren Seins erscheint die blaue Blume als weibliches Prinzip, mit dem sich der im Reifeprozess begriffene Jüngling durch das Gefühl der Liebe verbindet. Die Blume, als Repräsentantin der lebendigen Natur, vertritt Dynamismus: sie wächst aus der Erde heraus, strebt in Richtung des Himmels, verbindet somit die verschiedenen Sphären, bildet einen Übergang zwischen ihnen. Der Romantext gibt eine ähnliche Deutung: "...da Blumen die Ebenbilder der Kinder sind. [...] So ist die Kindheit in der Tiefe zunächst an der Erde, da hingegen die Wolken vielleicht die Erscheinungen der zweyten, höhern Kindheit, des wiedergefundenen Paradieses sind..." (Novalis 1978, 1:378).

Die blaue Farbe der Blume symbolisiert dementsprechend die Unendlichkeit des Himmels, ist — Goethes *Farbenlehre* gemäß — eine anziehende Farbe, die aber hier mit Licht durchdrungen ist ("lichtblau"), somit ist sie mit der Erleuchtung des Helden auch verbunden.

Novalis verbindet die Blume, die Blüte einerseits mit der Weiblichkeit, die eine das menschliche Leben fortpflanzende Funktion hat, andererseits mit dem "Urbild" der *Zueignung*, das sich auf Frauen spiegelt, und eigentlich mit Sophia, die mit der göttlichen Weisheit identisch ist.

Im 6. Kapitel identifiziert Heinrich Mathilde, die Tochter des Dichters Klingsohr, mit der blauen Blume seines Wirkungstraumes.: "Ist mir nicht zu Muthe, wie in jenem Traume, bey dem Anblick der blauen Blume? Welcher sonderbare Zusammenhang ist zwischen Mathilden und dieser Blume? Jenes Gesicht, das aus dem Kelche sich mir entgegenneigte, es war Mathildens himmlisches Gesicht" (Novalis 1978, 1:325). Sie ist für ihn nicht nur die Verkörperung der Liebe, der Poesie und

Musik, sondern auch der idealen Weiblichkeit, der göttlichen Weisheit. Die Aufeinanderbezogenheit von Vergangenheit und Zukunft, die Frage nach einer neuen Perspektive erscheinen für ihn wieder im Rahmen eines Traumes. Solange der rasche Wechsel der Bilder, der Ausdruck der inneren Erregung als Quelle des Dynamismus des Traumgeschehens im ersten Traum diente, gesellen sich im zweiten Traum von Heinrich musikalische/sprachliche Elemente zu den Bildern. Das "einfache Lied" von Mathilde ertönt zweimal: am Anfang der Traumhandlung und auf der Traum-im-Traum-Ebene, die die Transzendenz andeutet. Die Musikalität verbindet sich mit Bildhaftigkeit, die sie zugleich mit der Natur verbindet: "Ihr himmlisches Gesicht spiegelte sich in den Wellen" (Novalis 1978, 1:325).

Die blaue Farbe wird mit dem Wasser verbunden (ein tiefer blauer Strom, blaue Wellen, blauer Strom, der Himmel), und deutet somit Bewegung, Leben und Tod, Zeitlichkeit und Unendlichkeit an.

Im ersten Traumteil kommt es nicht zu einer Kommunikation, nur das Lied, das Winken, das Herüberschauen, das Lächeln von Mathilde erscheinen als Kommunikationszeichen. Nach einer geträumten bewusslosen Phase wird Heinrich zu einer tieferen Erkenntnis erweckt. Die Traumlandschaft erscheint dementsprechend auch ruhiger. Durch das Trinken aus der Quelle wird der Jüngling wieder in ein tieferes Geheimnis des Seins eingeweiht. Solange im ersten Traum die Blume für ihn als Orientierungspunkt diente, erscheinen hier Töne, die ihm den Weg andeuten:

die Quelle tönte wie lauter Glocken,  
Blume und Bäume redeten ihn an,  
hörte er jenes einfache Lied wieder,  
er lief den Tönen nach,  
rief eine bekannte Stimme.

Auch ein Gespräch, eine direkte Kommunikation hilft den Liebenden, zueinander zu finden. Das Zueinanderfinden, die Erfüllung kommt im Motiv des Kusses zum Ausdruck.

Das Erwachen, die höhere Erkenntnis bedeutet kein Stehenbleiben, keine Erstarrung auf dem Weg des Dichters, denn dieser Traum prophezeit den Tod von Mathilde. So ist die Erfüllung ihrer Liebe, ihr Zusammensein nur durch die Aufhebung der Zeit, durch den Tod möglich.

Zusammenfassend können wir feststellen, dass Heinrich durch seinen Traum zum romantischen Dichter reift, indem er Musikalität mit Bildhaftigkeit synthetisiert. Da in Novalis' Auffassung die Traumwelt die höhere Existenz bedeutet, und zugleich als Übergang zu ihr zu verstehen ist, erscheint sie durch die gegenseitige Durchdringung der Seinssphären als möglicher Weg des Romantisierens. Mit Novalis' Worten: "Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt" (Novalis 1978, 1:367).

## LITERATURVERZEICHNIS

- Novalis. 1978. *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. München, Wien: Carl Hanser Verlag, Bd. 1–3.
- Feldges, Brigitte–Ulrich Stadler. 1986. *E.T.A. Hoffmann: Epoche – Werk – Wirkung*. München: Beck.
- Hecht, Wolfgang. 1983. *Deutsche Frühromantiker*. Leipzig: Bibliographisches Institut.
- Heine, Roland. 1974. *Transzendentalpoesie: Studien zu Friedrich Schlegel, Novalis und E.T.A. Hoffmann*. Bonn: Bouvier.
- Mahlendorf, Ursula. 1994. "Die Psychologie der Romantik." In Helmut Schanze (ed.). *Romantik-Handbuch*. Tübingen: Kröner, 590–604.
- Striedter, Jurij. 1985. *Die Fragmente des Novalis als "Präfigurationen" seiner Dichtung*. München: Fink.
- Schubert, Gotthilf Heinrich. 1997. *Die Symbolik des Traumes*. Hrsg. von Heike Menges. Nachdruck der Ausgabe von 1814. Karben: Wald.
- Todorov, Tzvetan 1995. *Symboltheorien*. Übers.: Beat Gyger. Tübingen: Niemeyer.





## INTERROGATING THE ICONOGRAPHY OF THE FEMALE GOTHIC: THE PARODY OF THE FEMALE GOTHIC

"Have you ever read *Udolpho*, Mr Thorpe?" "*Udolpho*! Oh Lord! Not I; I never read novels; I have something else to do." (p. 32)

When Jane Austen wrote *Northanger Abbey*<sup>1</sup> (1797–98) the Gothic form and its conventions had been popular with women readers for nearly half a century.

The 'Gothic vogue' or the craze for the ancient, the primitive, the magical is said to have been invented by Horace Walpole's *The Castle of Otranto* (1764). Ruins, ancient buildings, ghosts, either authentic or suspected, became essential ingredients of novels, the dark and irrational architecture of the gothic castle and its labyrinthine passages were taken as analogues of what Coleridge called 'the unfathomable hell within'.

The Gothic, like the fantastic, is a contested category and there have been many recent attempts by critics and theorists to define it. Elizabeth MacAndrew, William Patrick Day, Linda Bayer-Berenbaum, Rosemary Jackson, David Punter<sup>2</sup> attempt to define the Gothic thematically by examining the significance of Gothic conventions. Their work has taken a number of forms: theological, psychoanalytic, formalist or structural, and historical/political. However, several of these critics put forward the idea that the Gothic thematizes the phenomenon of fear and evil. Feminist discussions of the Gothic<sup>3</sup> have often attempted to claim the Gothic as a 'female'

---

<sup>1</sup> Jane Austen (1818), *Northanger Abbey* (London: Dent & Sons, 1980). First published posthumously in 1818. Further references appear in the text.

<sup>2</sup> Elizabeth MacAndrew (1979), *The Gothic Tradition in Fiction* (New York: Columbia University Press). William Patrick Day (1985), *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy* (Chicago: University of Chicago Press). Linda Bayer-Berenbaum (1987), *The Gothic Imagination* (London and Toronto: Associated University Press). Rosemary Jackson (1981), *Fantasy: The Literature of Subversion* (London, New York: Methuen). David Punter (1996), *The Literature of Terror*, 2nd edition, Vol. 1: *The Gothic Tradition* (London, New York: Longman).

<sup>3</sup> Sandra M. Gilbert, Susan Gubar (1979), *The Madwoman in the Attic* (New Haven, Conn.; London: Yale University Press). Juliann Fleenor (ed.) (1987), *The Female Gothic* (Montreal, London: Eden Press). Kate Ellis (1989), *The Contested Castle: Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology* (Urbana, Ill.; Chicago: University of Illinois Press). Eugenia C. DeLamotte (1990), *Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic* (Oxford: Oxford University Press). Susan Wolstenholme (1993), *Gothic (Re)Visions: Writing Women as Readers* (Albany, NY: New York University Press).

genre, either directly on grounds of its authorship and audience, or in terms of its thematization of female anxieties.



Figure 1

From the eighteenth century onwards Gothic writing has been conceived of in gendered terms. Some of its earliest and most celebrated practitioners were women, such as Clara Reeve, Maria Edgeworth, Amelia Opie, Ann Radcliffe, Charlotte Dacre and Mary Shelley, and many Gothic tales first appeared in the pages of journals like *The Lady's Magazine*. Women's periodicals also encouraged submissions from their readers and in this way a reciprocity of female reading and writing of Gothic was established. Through the circulating libraries for the middle class and the Gothic chapbooks for the lower classes, a new generation of women readers was able to enjoy, like Catherine Morland in Austen's *Northanger Abbey* (1818), the delights of narrative suspense: "While I have *Udolpho* to read, I feel as if nobody could make me miserable. Oh! the dreadful black veil!" (25, see fig. 1).

The division of Gothic writing into male and female traditions is customary and usually follows the gender of the author. It distinguishes between masculine plots of transgression of social taboos by an excessive male will, and explorations of the imagination's battle against religion, law, limitations and contingency in novels such as Matthew Lewis's *The Monk* (1796), in which rape, murder and mortgaging of the self to the devil are variously attempted. *The Monk* is the novel praised by John Tilney in *Northanger Abbey* over the female novel of sentiment by Fanny Burney, and in preference to the girls' admiration for the *Mysteries of Udolpho*. In the female tradition, the male transgressor becomes the villain whose authoritarian reach as patriarch, abbot or despot seeks to entrap the heroine, usurps the great house, and threatens death or rape. Division according to a writer's sex is not, however, consistent, as Clara Reeve, Mary Shelley write in the male tradition, and J. Sheridan Le Fanu in the female, while Charles Maturin unites the two forms in *Melmoth the Wanderer* (1820).<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Alison Milbank's *Daughter of the House: Modes of the Gothic in Victorian Fiction* (1992) analyses the appropriation of the female Gothic by male writers such as Charles Dickens and Sheridan Le Fanu as a means of a radical critique of the ideology of the separate spheres.

It was Ellen Moers<sup>5</sup> who coined the term *female Gothic* which has entered the critical vocabulary, and has been used by gynocriticism from the 1970s up to more recent varied interpretations like Jacqueline Howard's Bakhtinian<sup>6</sup> and Robert Miles' Foucauldian approach.<sup>7</sup> Here it is not my aim to theorize the Gothic, and to go into the details of the theoretical controversies concerning the issues of male and female Gothic. It can be observed, however, that in the critical discourse on the Gothic there seems to be a consensus: issues of gender are deeply inscribed within the Gothic. In elaborating the discursive structures that encode gender within the Gothic it can be assumed that there is a sufficient congruence between sex and gender as to warrant the terms male and female Gothic. But as Robert Miles suggests, the critical survival of these generalizations depends on the principle of exception: "the terms only maintain their use if there is recognition of cross-over and intervention. For instance there are cross-overs between female writers and male Gothic, or male writers may intervene in female Gothic."<sup>8</sup>

Eighteenth-century aesthetics placed a high value on sight, on the visual. In Gothic writing, according to the associational aesthetics of the period, the 1770s,<sup>9</sup> desire is inherent within the visual, and the problematic nature of the visual is tied in with an implicitly male point-of-view. In this respect the visual in the Gothic is gendered. The aesthetics of the visual inscribes an implicitly male discipline and a gendered plot in which this discipline is put to the test.

Robert Miles argues that discourses, where the issue of gender is acutely present, generally assume a male audience.

But a major difference emerges between the visual and reverie, on one side, and the sublime on the other. The aesthetics of the visual presuppose a masculine subject dazzled by actual, or self-produced stimuli with a tendency to an eroticization figured through the female body. By contrast the aesthetics of the sublime presuppose a female subject position disciplined through a male presence. In the first, the subject is invited to adopt an active male gaze, whereas in the second the subject is the object of this gaze. As usual in the Gothic these discursive structures are the sites of dissonance, discontents of the constructed subject. Generally I think it true that in male Gothic such dissonances tend towards the problematics of sight, in female Gothic towards the problematics of the sublime.<sup>10</sup>

---

<sup>5</sup> Ellen Moers (1977), *Literary Women* (London: W.H. Allen), 107.

<sup>6</sup> Jacqueline Howard (1994), *Reading Gothic Fiction: A Bakhtinian Approach* (Oxford: Oxford University Press).

<sup>7</sup> Robert Miles (1993), *Gothic Writing 1750–1820: A Genealogy* (London, New York: Routledge).

<sup>8</sup> Op. cit., 8.

<sup>9</sup> Op. cit., 60–63.

<sup>10</sup> Op. cit., 51.

As Patricia Yaeger has pointed out the sublime of the 'pre-Romantic' and Romantic periods is manifestly gendered.<sup>11</sup>

Edmund Burke's *A Philosophical Inquiry Into the Origin of Our Ideas Of The Sublime And The Beautiful* (1757) contributed to the inscription of sexual difference into the aesthetic categories of the sublime and the beautiful gendering the one masculine, the other feminine, and accentuated the subject-positions inscribed within the sublime (the active sublime stimulus as masculine versus the passive sublime response as feminine). The gendering is not simply a case of beauty's sensuous lines being implicitly feminine, because the sublime is marked by power; beauty, by imperfection, or absence of power.<sup>12</sup>

The female Gothic sublime originates in the dissonances and discontents inherent in a uniformly defined subjectivity: the passive, feminine subject-position written into the sublime. The female Gothic explores, rather than resolves, these discontents.

The dynamic of the female Gothic sublime can be given a (psychoanalytic) explanation from Jacques Lacan's commentary on Sartre's theory of the gaze: 'The gaze as conceived by Sartre, is the gaze by which I am surprised.' Lacan agrees with Sartre's analysis of the gaze as a moment in which the power relationships binding the subject are suddenly revealed, to the subject's confused discomfiture. Lacan uses the perplexing phrase 'annihilating subject' by which he means the process whereby our illusions of selfhood, agency and difference, are stripped away in the act of discovering ourselves as object: "the gaze seems to possess such a privilege that it goes so far as to have me scotomized, I, who look, is the eye of him, who sees me as object." The gaze is not literal, or seen, 'but a gaze imagined' by the subject 'in the field of the Other'. The oppressive force of the gaze cannot be dispelled through confrontation; its origin is not 'out there', but 'in here'.<sup>13</sup>

Thus the dominant thematic concern of the female Gothic can be defined as the dissonance and discontents of the constructed subject, the anxiety of the fragility of the self, the female subject constructed by the male gaze: a gaze imagined by the subject in the field of the Other. The female Gothic thematizes the quest for the possibility to have an alternative construction of the subject, e.g. appropriating the icon of the Gothic heroine as a role model, as well as the process of the illusions of selfhood being stripped away from the heroine in the epiphany discovering herself as an object.

<sup>11</sup> Patricia Yaeger (1989). "Toward a Female Sublime" in *Gender and Theory: Dialogues on Feminist Criticism*, ed. Linda Kaufman (Oxford and New York: Basil Blackwell).

<sup>12</sup> It can be illustrated by Coleridge's remarks on the contrast between Greek and Gothic architecture: 'Greek art is beautiful. When I enter a Greek church, my eye is charmed, and my mind elated; I feel exalted, and proud that I am a man. But the Gothic art is sublime. On entering a cathedral, I am filled with devotion and awe...and the only sensible impression left is, that I am nothing.' See T. M. Raysor (ed.) (1936), *Coleridge's Miscellaneous Criticism* (London: Constable), 11-12.

<sup>13</sup> Jacques Lacan (1979), *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, ed. Jacques-Allain Miller, trans. Alan Sheridan (Harmondsworth, Middlessex: Penguin, 1986), 84-85.

The female Gothic has been traditionally identified in Ann Radcliffe's *The Mysteries of Udolpho* (1794),<sup>14</sup> so much that very soon Gothic fiction which gave women greater autonomy in their affective and social lives, began to be imitated, mimicked and mocked.<sup>15</sup>

The iconography of Female Gothic was established by Mrs Radcliffe's novels, the conventions of the Gothic heroine were firmly set by 'the Radcliffian Gothic' and Emily, the heroine in *The Mysteries of Udolpho*; the imitation, the mimicking and the ridiculing made Emily the iconic figure of the Female Gothic.

In person, Emily resembled her mother; having the same elegant symmetry of form, the same delicacy of features and the same blue eyes full of tender sweetness. But lovely as was her person, it was the varied expression of her countenance, as conversation awakened the nicer emotions of her mind, that threw such captivating grace around her...As she advanced in youth, this sensibility gave a pensive tone to her spirits, and a softness to her manner, which added grace to beauty, and rendered her a very interesting object to persons of a congenial disposition (5).

*Northanger Abbey* introduces its anti-heroic heroine from a critical distance, with an ironic inversion of the above icon of the Gothic heroine:

No one who had ever seen Catherine Morland in her infancy, would have supposed her born to be a heroine. Her situation in life, the character of her father and mother, her own person and disposition, were all equally against her.' Catherine and her family are introduced as disillusioningly plain and ordinary. 'She had a thin awkward figure, a sallow skin without colour, dark lank hair, and strong features; — so much for her person — and not less unpropitious for heroism seemed her mind. At seventeen she 'looks almost pretty'...and her mind is about as ignorant and uninformed as the female mind at seventeen usually is (2).

The Gothic heroine in Eaton Stannard Barrett's epistolary novel *The Heroine: or the Adventures of a Fair Romance Reader* (1813)<sup>16</sup> is ridiculed, trivialized, discredited in the following way. She is a prosperous farmer's daughter, called Cherry Wilkinson, who infatuated by the Gothic novels she read embarks on the career of a Gothic heroine. She appropriately changes her name to Cherubina de Willoughby.

<sup>14</sup> Ann Radcliffe (1794), *The Mysteries of Udolpho* (London: Dent, 1965). Further references appear in the text.

<sup>15</sup> Leland Chandler May (1980), *Parodies of the Gothic Novel* (New York: Arno Press)-

<sup>16</sup> Eaton Stannard Barrett (1813) *The Heroine: or the Adventures of a Fair Romance Reader*, ed. Michael Sadleir (New York: Frederick A. Stokes, 1928). Further references appear in the text.

What a name — Cherry! It reminds one so much of plumpness and ruddy health. Better be called Pine-apple at once. There is a green and yellow melancholy in Pine-apple, that is infinitely preferable. I wonder if Cherry could possibly be an abbreviation of Cherubina?"...Then she carries on her soliloquy, 'That I am not deficient in the qualities requisite for a heroine, is indisputable. I know nothing of the world, or of human nature; and everyone says I am handsome. My form is tall and aerial, my face Grecian, my tresses flaxen, my eyes blue and sleepy (31).

Texts parodying the Gothic or the mock-Gothic appeared simultaneously with the Gothic vogue ridiculing but at the same time reinforcing Gothic motifs and clichés.

Both of the two texts of mock-Gothic studied in this paper interrogate the iconography of the female Gothic, but represent two forms of parody: the one identified by Bakhtin's concept, the other identified by Linda Hutcheon's concept of parody.

According to Bakhtin parody is a type of dialogic utterance. In *The Dialogic Imagination*<sup>17</sup> he describes parody as 'an intentional dialogized hybrid'. Parody imitates an earlier utterance in order to discredit it, and so introduces a "semantic direction" which subverts that of the original. In this way the parodied utterance 'becomes the arena of conflict between two voices...the voices here are not only detached and distanced, they are hostilely counterposed' — with the second voice clearly representing a higher 'semantic authority' than the first. The audience of the conflict knows for sure with whom it is expected to agree.<sup>18</sup>

Linda Hutcheon's view, however, in *A Theory of Parody*<sup>19</sup> adopting Bakhtin's concept of textual dialogism, denies that parody always discredits its target. "Parody is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text." Both *The Heroine* and *Northanger Abbey* can be said to parody Gothic fiction, although to different degrees; both are satiric in tone, although the satiric intent is different in each case.

Interrogating the iconography of the Female Gothic *The Heroine* discredited the female Gothic and its readers, the icon of the Gothic heroine and her quest to construct a subjectivity for herself, as opposed to the one constructed by the male gaze, is trivialized.

<sup>17</sup> Mikhail Bakhtin (1981), *The Dialogic Imagination*, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin, London: University of Texas Press), 76.

<sup>18</sup> Gary Saul Morson (1989), "Parody, History and Metaparody" in *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*, eds. Gary Saul Morson and Caryl Emerson (Evanston, Ill.: Northwestern University Press), 66–67.

<sup>19</sup> Linda Hutcheon (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (New York: Methuen), 40.

In *The Heroine; or, the Adventures of a Fair Romance Reader* Barrett attempted to reinforce the contemporary negative associations of gender, genre and the novel. Like W.W. writing in Scots Magazine in 1802, for whom Gothic novels are 'literary abortions'; reading them gives rise to 'imbecility of mind', particularly amongst females, as "the female mind is more readily affected by the tendency of such works".<sup>20</sup>

In *The Heroine, or Adventures of a Fair Romance Reader*, Barrett burlesques successful novels by women and blatantly attempts to satirize the effects of novel reading altogether, not only by having his novel reading heroine act in a stupid and disorderly way, but by "associating novels with a wide range of current and to him, subversive values, practices, and writing"<sup>21</sup>.

With her excessive infatuation with novels, lack of modesty, indifference to the suffering of others, and bombastic nature, Cherry, the protagonist of Barrett's novel is never more than a caricature of the Gothic heroine.

Out of discontent and boredom she rejects her 'loving' father, who orders 'all the novels in the house to be burnt, by way of purification' (p.32), and the possibility of marriage to the amiable, middle-class Robert Stuart in favour of a noble identity as Cherubina de Willoughby and a life as a travelling Gothic heroine, involving a long series of ridiculous adventures. At climactic moments she is always rescued by Stuart from seduction attempts to divest her of her virtue and/or her money. For almost three hundred pages Cherry/Cherubina authors her life, fabricating a long series of supposedly 'Gothic' episodes which often bring harm to others and make her appear very stupid in her obliquity. But then in Letter IV Barret sets her up, with obvious irony to remain stupid by presenting her remarks on the formulaic nature of Gothic novels:

Since, therefore, an established series of incidents are fated to befall all heroines, and since I am the heroine, it follows that I need not so much consider whether my conduct be prudent or indiscreet, as whether it be graceful, and fit for immortality. The grand criterion is, 'how will it read?' (45).

The use of such farcical self-reflexivity and irony to ridicule Cherubina and women's novels is constant, making *The Heroine* close at times to travesty. For example, early in the novel, having come upon Stuart wounded by robbers, she reasons that in such situation a heroine "either faints on the spot or exhibits energies almost superhuman" (p. 49).

There are incidents which show the icon of the Gothic heroine insensitive to the feelings of others. Cherry rejects her father, because he is only a 'fat, funny farmer' and aids his commital to a madhouse, which is a crude inversion of the female

<sup>20</sup> As quoted in Howard, *Reading Gothic Fiction*, 149.

<sup>21</sup> Gary Kelly (1990), "Unbecoming a Heroine: Novel Reading, Romanticism, and Barrett's *The Heroine*," in *Nineteenth-Century Literature* 45.2 (Sept 1990): 220-241.



Gothic convention: the villainous father, husband, uncle, guardian, etc. imprisoning the heroine in a madhouse, castle, tower, cloister, chamber etc. This is also a crude inversion of Emily's care and concern for her father in *Udolpho*.

Further examples abound, such as the occasion when Cherry selects a new bonnet in a shop and attempts to walk away without paying, addressing the shopkeeper as follows:

My sweet friend, said I, a distress heroine, which I assure you I am, runs in debt everywhere. Besides as I like your face, I intend implicating you in my plot. Who knows but you may turn out to be my mother's nurse's daughter? happen that may, however, I give you my word I will reward you at the denouement, along with the other characters; and meantime, to secure your acquaintance, I must insist on owing you money (67).



Figure 2

This is not a simple parodic imitation of the incident in *Udolpho* in which Emily buys a new bonnet (the bonnet as the signifier of being a lady), but it is a crude joke against Cherry and her supposedly Gothic view of life, which is not only not bearing any relation to reality, but is often destructive and unscrupulous. Assertive rather than passive Cherry may be as a heroine, but Barrett trivializes her to such a degree, that she becomes a tedious character with

whom it is difficult to have sympathy. As Paul Lewis comments, "it is difficult to take Cherry seriously" because Barrett has not created "a plausible psychological history for her"; instead he "treats her as *the reductio ad absurdum* of Gothic readers," a target for his ridicule only.<sup>22</sup> It is merely assumed that without male intervention all women who read female Gothic novels will act as Cherry does, and become as monstrous as the dog-faced woman in Gillray's print (fig. 2).

*The Heroine* ends with Cherry's restoration to her father and, for the sake of decorum, after a period of brain-fever she rises from her bed, a miraculous rebirth of an altered being. The loyal, sensible Stuart takes charge to perfect the mental reform of the wandering, self-styled heroine before ultimately becoming her husband, as his authoritative voice takes over from Cherry's narration in the form of a lecture on the dangers of reading novels. In effect *The Heroine* seeks to silence alter-

<sup>22</sup> Paul Lewis (1983), "Gothic and Mock-Gothic: The Repudiation of Fantasy in Barrett's *The Heroine*", *English Language Notes* 21.1 (Sept. 1983): 44-52.

native views to those of Stuart regarding the female Gothic, as it offers only one other position to novels, that of Cherry herself. Cherry's view on Gothic novels spoken in extravagantly inflated language, however, is presented ironically by her own continuing insensitive and stupid behaviour as she adheres to the Gothic conventions. Hence the irony leaves us in no doubt which 'voice' is intended to have superiority. "All the voices in *The Heroine* are recognisably non-standard English except one... that of Robert Stuart."<sup>23</sup>

Cherry's quest, as a flight from the oppression of controlling but unexciting men (her father and Stuart) fails. Her attempt to construct a subjecthood for herself is restrained as she allows herself to be transformed according to the socially accepted ideals of the proper role for a young woman. Paul Lewis concludes: *The Heroine*, as a burlesque of female Gothic and a patriarchal satire on novel writing and reading by women, demonstrates "an unquestioning faith in patriarchy": disgracing and trivializing the iconography of the female Gothic and its "fair readers."<sup>24</sup>

The fragility of the self is the principal theme in *Northanger Abbey* just as it is in its target text *The Mysteries of Udolpho*. Reading Gothic fiction induces the protagonist's identification with the icon of the Gothic heroine and so develops the illusion, that there is a chance to construct an alternative subjectivity as opposed to the male gaze. Catherine is doomed to fail, but in *Northanger Abbey* there is a subtler intertextuality, dialogism operates here providing a parodic defence of novel reading and writing by women. The ridicule is addressed not only to Catherine, who tries to author her life according to the fantastic deformations of everyday reality.

The novel's discourses of the real and the fantastic are under the dominance of a shifting satiric perspective which relativizes both the Gothic world and the normative, common sense world. Not only the Gothic conventions are mocked but also the normative, common-sense world as well:

Dear Miss Morland, consider that dreadful nature of the suspicions you have entertained. What have you been judging from? Remember the country and the age in which we live. Remember that we are English, that we are Christians. [...] Does our education prepare us for such atrocities? Do our laws connive at them? Could they be perpetrated without being known, in a country like this, where every man is surrounded by a neighbourhood of voluntary spies, and where roads and newspapers lay everything open?" (163).

Gothic conventions are mocked when Henry Tilney is lecturing Catherine for her reading reality in Gothic terms, or when he attempts to frighten her with a teasing tale of what she will find in *Northanger Abbey*. He tells her that it is "just like what one reads about": sliding pannels and tapestry, a hall dimly lighted, the ancient

<sup>23</sup> Kelly, "Unbecoming Heroine," 240.

<sup>24</sup> Lewis, "Gothic and Mock-Gothic," 44–45.

housekeeper, gloomy passages, a bedroom door without a lock, hidden manuscript, etc. However, such conventions are also exploited, nowhere better than in the description of Catherine's first stormy night at Northanger. The "unconquerable horror" is getting more and more frightening, when "the anxieties of common life began soon to succeed to the alarms of romance." (166).

Recognizing that her infatuation has been created by her reading *Udolpho* without taking in anything of the novel's moralistic warnings about the dangers of excessive sensibility Catherine reevaluates her mistaken projections of *Udolpho* to the midland counties of England. Yet she is later more than vindicated in her conclusion that Henry Tilney's father is 'not perfectly amiable'. He may not be a Montoni, responsible for his wife's untimely death, but his heartlessness, materialism, and duplicity justify Catherine's assumptions. In the belief that Catherine's family is wealthy, the tyrannical General Tilney has invited her to Northanger Abbey, hoping subsequently to marry her off to his son, Henry. But he abruptly and rudely sends her home unchaperoned when he learns that she is without a fortune. On reflection Catherine finds that "in suspecting General Tilney of either murdering or shutting up his wife, she had scarcely sinned against his character or magnified his cruelty" (206). As in *Udolpho*, after the misunderstandings have been cleared, Catherine still has something real to fear and combat — patriarchal tyranny.

Thus when Catherine Morland's 'fantastic' deformation of reality is revealed to contain some correspondence to reality after all, this further relativizes the 'common sense' perspective Henry Tilney advocates, and actually partially reinstates the Gothic fantasy which has been mocked.

In *Northanger Abbey* Jane Austen, under cover of parodying Gothic fiction and so appearing to be inoffensive, could take a satiric swipe at the literary and social patriarchy. That is her parody reveals a tension between her desire to exorcise the naive clichés of Gothic fiction and her inability and unwillingness to do so. It is not intended to be dismissive of its target text. Austen parodies Gothic conventions while relying on them for her novel's shape. As a result she succeeds in reinvesting the female Gothic with authority derived from the dialogic interaction of parody and target text. Thus *Northanger Abbey* can be concerned to challenge literary norms in order to renew and renovate them, not to discredit them.

Whereas *The Heroine* as a burlesque of Gothic novels is the repudiation of the fantastic and as a univocal patriarchal satire on writing and reading by women is reduced to monologism, in *Northanger Abbey* the multiplicity of voices and the discursive ambiguities are maintained. As it is strongly dialogic, the parody of Gothic writing in *Northanger Abbey* self-reflectively unsettles the fixed notions of the real and the fantastic. Thus by providing a parodic defence of novel reading and writing by women *Northanger Abbey* does indeed have the renewing, revitalizing effect on the Gothic which Linda Hutcheon claims for it.

## BIBLIOGRAPHY

- Austen, Jane (1818). *Northanger Abbey*, London: Dent & Sons, 1980.
- Bakhtin, Mikhail (1981). *The Dialogic Imagination*, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin and London: University of Texas Press.
- Barrett, Eaton Stannard (1813). *The Heroine: or the Adventures of a Fair Romance Reader*, ed. Michael Sadleir, New York: Frederick A. Stokes, 1928.
- Bayer-Berenbaum, Linda (1987). *The Gothic Imagination*, London and Toronto: Associated University Press.
- Day, William Patrick (1985). *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, Chicago: University of Chicago Press.
- DeLamotte, Eugenia C. (1990). *Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*, Oxford: Oxford University Press.
- Ellis, Kate (1989). *The Contested Castle: Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*, Urbana, Ill. and Chicago: University of Illinois Press.
- Fleenor, Juliann, ed. (1987). *The Female Gothic*, Montreal and London: Eden Press.
- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar (1979). *The Madwoman in the Attic*, New Haven, Conn. and London: Yale University Press.
- Howard, Jacqueline (1994). *Reading Gothic Fiction: A Bakhtinian Approach*, Oxford: Oxford University Press.
- Hutcheon, Linda (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York: Methuen.
- Jackson, Rosemary (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*, London and New York: Methuen.
- Kelly, Gary (1990). "Unbecoming a Heroine: Novel Reading, Romanticism, and Barrett's *The Heroine*," in *Nineteenth-Century Literature* 45.2 (Sept 1990): 220-241.
- Lewis, Paul (1983). "Gothic and Mock-Gothic: The Repudiation of Fantasy in Barrett's *The Heroine*," *English Language Notes* 21.1 (Sept. 1983): 44-52.
- MacAndrew, Elizabeth (1979). *The Gothic Tradition in Fiction*, New York: Columbia University Press.
- May, Leland Chandler (1980). *Parodies of the Gothic Novel*, New York: Arno Press.
- Milbank, Alison (1992). *Daughter of the House: Modes of the Gothic in Victorian Fiction*, Basingstoke: Macmillan.
- Miles, Robert (1993). *Gothic Writing 1750-1820: A Genealogy*, London and New York: Routledge.
- Moers, Ellen (1977). *Literary Women*, London: W. H. Allen.
- Morson, Gary Saul (1989). "Parody, History and Metaparody." In *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*, eds. Gary Saul Morson and Caryl Emerson. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 55-72.

- Punter, David (1980). *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, London: Longman; revised edn, Volume 1: *The Gothic Tradition*, London and New York: Longman, 1996.
- Radcliffe, Ann (1794). *The Mysteries of Udolpho*, London: Dent, 1965.
- Wolstenholme, Susan (1993). *Gothic (Re)Visions: Writing Women as Readers*, Albany, NY: New York University Press.
- Yaeger, Patricia (1989). "Toward a Female Sublime." In *Gender and Theory: Dialogues on Feminist Criticism*, ed. Linda Kaufman. Oxford and New York: Basil Blackwell.

## FIGURES

1. R. B. Martineau: *The Last Chapter* (1863)
2. M. Gillray: *Tales of Wonder* (1802)

TATJANA JUKIĆ

## MARKETING MONSTERS: A READING OF CHRISTINA ROSSETTI'S "GOBLIN MARKET"

Apocryphal accounts of the Rossetti family — derived from family letters, diaries, memoirs or hearsay gathered by eager biographers — generally speak of Christina Rossetti in terms of a reversed fairy-tale. The youngest child in the family and a reputed beauty was affected by a mysterious illness which darkened her features and transformed her, irrevocably, into a talented but homely spinster, a progressively ailing ugly duckling<sup>1</sup>. When seen from this point of view, her biography seems to reciprocate the biography of another great Victorian woman-poet, Elizabeth Barrett Browning. Barrett Browning reverses Rossetti's biographical narrative through an almost fantastic transformation of a frustrated invalid chained to her bed into a reputed poetess and a passionate wife. The fairy-tale reversal affects their biographies and the biographies of their families to the point of the territories they share and exchange: while the childless Christina Rossetti was the youngest child to the family of an Italian expatriate living in England, Elizabeth Barrett Browning flew from her father and England to Italy where she lived as an English expatriate and gave birth to her only child. Rossetti died in England, Barrett Browning died in Italy. Both perceived Italy as a series of maternal metaphors, as a maternal utopia; to Rossetti it was the unattainable place of origin, to Barrett Browning the appropriated site of Otherness.

Apart from cohering into yet another apocryphal biography of Christina Rossetti, the fairy-tale figures of ugly ducklings, would-be Cinderellas, utopias, dreamlands and the like operate also as highly functional rhetorical props for the interpretation of Rossetti's own body of fantastic literature, mostly nursery-rhymes and fairy-tales. A talented spinster and a progressively ailing ugly-duckling, Rossetti herself wrote fairy-tales and nursery-rhymes, brimming with fantastic figures of goblins, goldilocks, princes and princesses, as if to offer a strangely precocious authorial commentary on what was later to become a body of her apocryphal biographies. Although my efforts to relate Rossetti's Victorian fantastic and the various accounts

---

<sup>1</sup> According to Georgina Battiscombe, at first she was "both pretty and passionate" (1970, 6), but then, during "the nine years from 1843 to 1852 she was frequently ill with what at one time was thought to be angina, at another, tuberculosis. These early and apparently very serious illnesses had a great effect upon her outlook and therefore upon her poetry" (1970, 8). In 1871, Rossetti was "smitten with Graves's disease and remained an invalid for several years. She bore her suffering and, what was even more trying, the physical disfigurement incidental to this disease, with the greatest bravery and cheerfulness" (Battiscombe 1970, 14).

of her life might seem far-fetched, cruel, even fantastic in their own right, they suddenly gain in importance when contrasted to the growing body of recent interpretations and evaluations of her work.

Most of these readings — be they psychoanalytical, feminist or cultural materialist — feed from the potent boundary dividing yet bringing together Rossetti's texts and the texts of her biographers. In other words, by virtue of their discursive organization — by their location on the borderline between Rossetti's stories and the stories about Rossetti — they are deeply transgressive. Sandra Gilbert and Susan Gubar, for instance, focus on "Goblin Market" and "a semi-autobiographical novella entitled Maude" (1979, 549), and make sure to mention it is "worth remembering here that twelve years after his sister wrote Maude, Dante Gabriel Rossetti — perhaps influenced by her story[...] — buried his own poems in his wife's coffin" (1979, 692). According to Dorothy Mermin, "on the simplest biographical level," Rossetti's "Goblin Market" "seems to describe possible lives for women among the Pre-Raphaelites" (1996, 148); also, "[t]he Anglican sisterhoods, like the central fantasy of 'Goblin Market', satisfied the need that haunts Maude and such poems as 'The Lowest Room,' 'A Royal Princess' and 'Maggie a Lady': the need for a sphere of significant activity combined with emotional fulfilment, within the limits of women's traditional roles. In 1854 Rossetti wanted to join Florence Nightingale in her Crimean venture — that apotheosis of a traditionally feminine activity into strenuous, serious, public deeds — but was rejected as too young" (1996, 163). Isabel Armstrong describes Rossetti as the one "who as a violent child slashed her arm with scissors, who as an adult wrote 'Goblin Market' [...], a poem so scandalous that it could only be read by children" (1996, 163); also, Armstrong comes out with the "feeling that the biography was important" (1996, 166). Further, in an article entitled "Christina Rossetti: sister to the Brotherhood," Andrew and Catherine Belsey frame their argument precisely with various biographical data: "The first (and so far the only complete) edition of Christina Rossetti's poems was edited by her brother, William Michael. It is William Michael's records of the Rossetti family, and especially *Some Reminiscences* (1906), that constitute the principal source of our knowledge of her life. Modern editions of the poems and her other works, like modern biographies and critical works, tend to be prefaced by pictures of Rossetti by another brother, Dante Gabriel. There is thus a sense in which she always comes to us presented, interpreted, portrayed, framed by men, by her brothers, specifically by two members of a Brotherhood from which, as a woman, she was excluded" (1988, 31). Moreover, even when apparently denying the primacy of the biographical impulse, as is the case with Jerome J. McGann's reading of Rossetti's poetry, the reading seems to cling to its premises: according to McGann, "[i]n Christina Rossetti's case, the poetry seizes the advantage of its alienation — that it was written by a single woman, a fact emphasised by her work and never to be forgotten by the



reader — and it explores, more self-consciously than her brother had done (if no more passionately), the root patterns of betrayal” (1996, 97–8).

As a result, Rossetti’s nursery-rhymes are often read as a kind of distorted literary autobiography, which challenges the site of its own psychosexual or economic origination: almost as if the fantastic — like Italy — continually metaphorizes into and operates as the unattainable place of origin. Still, in focusing on the challenge, many readings of Rossetti’s work frequently overlook the fact that both the fantastic and (auto)biography depend on distinctive discursive contracts with their audiences; that ultimately both hang on to a specific handling of genre and narrative convention; and that both are identifiable as peculiar figures, tropes, narrative strategies or speech-acts<sup>2</sup>. Moreover, these readings frequently overlook the fact that they themselves perform in a network which relies on a set of academic laws, conventions and figurative contracts and protocols. Just as is the case with the biographies of Christina Rossetti and Elizabeth Barrett Browning that I have deliberately refigured for you, the readers of my text, as part of a rhetorical strategy which will — hopefully — help me produce a successful reading of the focal text of Rossetti’s fantastic. My success, however, will depend on my ability to show that Rossetti’s idiosyncratic representation of the fantastic, in its Victorian context, actually provides a footing which has made all such readings possible in the first place.

“Goblin Market”, Rossetti’s nursery-rime published in 1862<sup>3</sup>, has been studied so frequently and so fervently over the past two decades that one might justly consider it the central text of the Rossetti canon. Its central position grants it an aura of legitimation, and the function of an interpretive clue: Rossetti’s fantastic cannot be approached without however slight references to “Goblin Market”, in the same way that the hero’s adventures or the wondrous chores in a fairy-tale cannot be properly motivated or understood without the tasks, riddles or orders issued to him at the king’s court or, for that matter, in the princess’ bower. For instance, in Joan Rees’ 1984 article about the fantastic of Christina Rossetti, the text opens by acknowledging the network of other readings (“In recent years under the double stimulus of a new edition and the growth of feminist criticism, the poetry of Christina Rossetti has received more attention than ever before” 1984, 59), and by identifying “Goblin Market” as the “chief focus of study, with results very startling to those brought up to more traditional readings” (1984, 59). Rees then proceeds to identify

<sup>2</sup> For the contractual and figural nature of autobiography, see Bruss 1976 and Lejeune 1989; as for the contractual and historical conditions of the fantastic, see Todorov 1975. It is certainly worth noting that — according to Todorov’s protocols — many of Rossetti’s texts, including “Goblin Market”, could be ascribed to the realm of the marvellous rather than to the realm of the fantastic. However, under the weight of the persistent biographical impulse of its interpretations, the marvellous of Rossetti’s goblins betrays indeed an uncanny affiliation with Todorov’s definition of the fantastic. It is precisely from this point that I derive my justification for the reading of the Todorovian marvellous of “Goblin Market” within the realm of the fantastic.

<sup>3</sup> Elizabeth K. Helsinger dates the text back to April 1859 (1991, 911).

"Goblin Market" as the site of an interpretive law or norm: she offers a reading of Rossetti's *The Prince's Progress*, "a poem which is much less studied than "Goblin Market" and its being so is a positive advantage [...] since it can be approached with relative freedom from prejudice" (1984, 60). However, her approach to *The Prince's Progress*, in the very next sentence, is effected precisely through a comparison with the normative function of "Goblin Market": "It is strictly comparable with 'Goblin Market'..." (1984, 60).

The focal position of "Goblin Market" in the framework of recent readings of Rossetti's fantastic is thus in more ways than one comparable to the position of the king's court or the princess' bower in a fairy tale. Their similarity is the important one of rhetorical effect, but also the one of normative impact, the process of interpretation depends on the regulative principles of the discourse it feeds from, just as the hero's actions in a fairy-tale depend on the originating question, request or order issued at the king's court (the site of the law), or in the princess' bower (the site of commanding desires). It therefore comes as no surprise that the story of "Goblin Market" — itself the site of law and the commanding desires of interpretation — rests on the problem of transgression, crime, sin and the restoration of the law.

The story revolves around a market transaction between goblins, weird creatures selling sweet but forbidden fruit, and the two sisters, Lizzie and Laura, who attempt to resist the temptation. The sisters know that the fruit is deadly, because their friend Jeanie had died after falling for the goblin offer. While Lizzie succeeds in disciplining herself, Laura succumbs, pays for the fruit with a lock of her hair and tastes the goblin merchandize. After tasting the fruit, Laura falls ill with the desire to taste the fruit again, but she can no longer see or hear the goblins. Seeing that her sister is dying, Lizzie takes a coin and approaches the goblins, who refuse to sell her the fruit unless she tastes it first. When Lizzie refuses the terms of transaction, the goblins cruelly molest her, forcing the fruit into her mouth. All bruised, Lizzie manages to get home with fruit juices smeared all over her body, offering them to Laura as antidote. Laura tastes the juices and recovers. The end of the story shows a grown up, married Laura as the narrator, telling the story of her life to her daughters, as a parable of the value of sisterly love.

The title itself implies that the narrative centres on the sensitive questions of pacts and pledges: trading and marketing necessarily rely on fixed laws, contracts and rates of exchange but are particularly susceptible to the grey areas of bargain, swindle, trickery. Consequently, a market is at the same time the stage for the enactment of the law — the stage of the pledge — and the site of its violation. Moreover, the market is in the title identified as that of goblins, fantastic creatures prone to malice, mischief and misdemeanour<sup>4</sup>. These fantastic merchants are therefore by the title of the text and their own etymology already recognized as the chief villains jeopard-

<sup>4</sup> The etymology of the word *goblin* goes back to the Greek word *kobalos*, meaning rogue.

dizing the pact with whoever might enter the territory of their market, and the market itself is recognized as the site of transgression. Interestingly enough, their capacity for mischief, disarray and disorder is closely linked with their fantastic peculiarities and the general oddity of their representation, as if the fantastic and the outlawed are in some strange way inseparable — as if the one reciprocated the other. The fantastic of the goblins and their market signal primarily a warning that in a fantastic goblin world no pledge holds and no law is fully respected, so that anything can happen. After all, is not a potential for lawlessness — “anything can happen” — the crucial element in the colloquial definition of the very genre of fairy-tales?

If the title of the text be perceived as the fundamental framework for the operation of the discourse it literally foregrounds<sup>5</sup>, then the very territory of the goblin market sets the terms for all subsequent transactions in the fantastic tale of Christina Rossetti. Opposed to fantastic merchants selling their equally fantastic merchandise are two sisters, Lizzie and Laura. When first introduced in the narrative Lizzie and Laura are described as non-fantastic maids, performing in terms of the strictest self-control and command. The formative attributes attached to the two sisters all suggest strict constraint: we see them bowing, veiling, crouching, clasping, cautioning (lines 34–38). However, their enactment of self-control is rendered again in a space suggesting a dangerous meeting point of law and lawlessness: on the stage of their own (potentially originating) bodies. Just as the concept of market relies on fixed laws and rates of exchange but is particularly susceptible to the grey areas of bargain and trickery, one could designate the human body as a stage on which certain innate laws of nature are counteracted by continually redefined sets of social norms and conventions. Or rather, in its Victorian definition, social norms and conventions are seen as the law to counteract, on the stage of the body, the innate lawlessness of human physicality. Laura thus performs by bowing her head, Lizzie by veiling her blushes; they crouch close together, with “clasping arms and cautioning lips,” with tingling cheeks and fingertips (lines 34–38).

Goblins, on the other hand, are represented precisely in terms of physical aberration, as unable or rather unwilling to sustain a Victorian notion of the natural law. Just as their market is the stage for the violation of mercantile contracts, norms and pledges, their bodies easily read as a stage of the trickery over the natural law in its Victorian version. Although they are identified as “men” (lines 55, 70), they embody the boundary separating humans and animals: “One had a cat’s face,/ One whisked a tail,/ One tramped at a rat’s pace,/ One crawled like a snail,/ One like a wombat prowled obtuse and furry,/ One like a ratel tumbled hurry skurry” (lines 71–76). Their speech too is fantastic insofar as it blends the properties of human and animal spheres. On the one hand, goblins repeatedly cry “Come buy!.” On the

<sup>5</sup> Jacques Derrida, for instance, claims that the wording of the title acts in terms of a commitment (1990, 6).

other, they are either cooing like doves (lines 77–8) or are described as parrot-voiced, chattering like magpies, crowing, clucking (lines 334, 335, 342, 345). Their fantastic is thus again identified as a disrespect for law, because — like their roguish trading — it depends on a performance of the outlawed, the tabooed, the unnatural. Their merchandise — irresistibly delicious fruit — merely connects the two stages and the two disrespects. On the one hand, it is irregular insofar as it partakes of a wily and fraudulent goblin market transaction. On the other, the fruit itself disobeys Victorian natural laws by ripening all at once, not respecting the law of the four seasons and environmental differences: like the goblin flowers, it is plucked from “bowers/ Where summer ripens at all hours” (lines 151–2). Again, as in the case of the goblin physique, the trans-seasonal fruit is rendered fantastic specifically because it transgresses the Victorian vision of natural laws. Moreover, the very word “natural” harbours a discursive contention having to do with the regular and the normative as opposed to the irregular and the illicit: “natural” refers to whatever is perceived as normal, typical, ordinary, regular, but also to the illegitimate or the unauthorized (as in the case of natural children or natural sons). One could almost suggest that, by virtue of this kind of discursive contention, the very word natural fosters the germ of the fantastic. After all, in its colloquial variant, the fantastic is frequently equated with the realm of the supernatural. And again — however colloquially — is not the prefix in the word “supernatural” connotative of “above” as well as of “too much so,” so that the supernatural signals the events which are above nature, but also the events which are simply too natural? As an extension of the argument, one might also propose that the fantastic — and the illegitimate — could result from an excess of law and normativity, just as the marvellous adventures in a fairy-tale proceed from a decision made at the very focus of normative power (king’s court, princess’ bower). As a further extension, the natural, normal, legitimate and lawful should perhaps not be defined in an opposition to whatever is perceived as unnatural, abnormal, illegitimate or unlawful, but rather as an unstable territory of acceptable social, erotic and linguistic performances on a contract-based communal performative market. In other words, they should be defined as a continually evolving set of marketable communal laws, norms, pacts and pledges painfully susceptible to trickery, fraud and subterfuge.

On the very literal level the site of the goblin market is in the text quite unmistakably identified as the site of the marriage market: before the transactions with the goblins Lizzie and Laura are identified as maids; the transactions are declared dangerous because they might jeopardize their bridal position; the end of the story identifies Lizzie and Laura as wives and mothers. The fantastic transactions on the goblin market thus share some properties with often fantastic and exaggerated procedures of the rites of passage: in both cases the fantastic heightens the awareness of the social, erotic and linguistic laws and acts as the catalyst of the introduction into their realm, here seen as the realm of legitimate marriage. In Nina Auerbach’s

words, "Victorians cast their life cycles into inspirational allegories. In theory, maturity was the reward of a solemn ritual of conversion, whose religious content is translated into simultaneous self-destruction and self-glorification: dead selves are the price of conquering adulthood" (1990, 58).

Furthermore, marriage is an institution relying precisely on a set of contractual situations regulating the boundary between two sets of practices, norms and exchanges: "natural" as opposed to "cultural," or rather private and erotic as opposed to public and social. Besides, the social and the legal institution of marriage is itself founded on a canonized discourse, resting on a promise — a speech-act, a performative — which authorizes the interpenetration of culture and sexuality, power and pleasure. In other words, the very wedding ceremony is based on a promise in which the perlocutionary force infusing the rhetoric of courtship or seduction is supplanted by the illocutionary force of legal commitment<sup>6</sup>. The displacement of the perlocutionary force by the illocutionary one, however, presupposes all the dangers of a market transaction: both marrying and marketing hinge on fixed laws, contracts and rates of exchange but are singularly susceptible to the grey areas of bargain, swindle, trickery. One could almost say that marriage is itself semi-adulterously married to a highly complex regulative institution of the law: both institutions necessarily depend on the power bestowed on specific properties of their discourse. In other words, marriage relies on a series of almost archetypal speech-acts, and depends on a carefully orchestrated linguistic performance. It is therefore not altogether incidental that marriage collocates with market as the marriage market, one of the most trenchant alliterations in the English language.

Additionally, the institution of marriage is a story-generating principle, often supporting the very concept of fiction, but at the same time supporting its narrative sibling — the writing of history. In both cases the narrative often requires marriage as the authorized speech-act, a legally-binding discourse advertising, as it were, the expectations of power and pleasure in a fictional or a historical tale. In fairy-tales the question of marriage seems even more consequential. It is usually marriage which wraps up the narrative in a fairy-tale as its terminal act, or indeed its terminal function: it is because of the conjugal award that the story is being told in the first place. In his book about the morphology of the folk-tale Vladimir Propp identifies the concluding, thirty-first function of a folk-tale narrative as that of wedding (Propp 1982, 70). The accession to the throne, a pledge of power, is here closely connected with the promise of a legitimate sexual consummation of the princess: according to Propp, the wedding precedes the hero's accession to the throne, or is

---

<sup>6</sup> More about the junctures of the illocutionary and the perlocutionary forces in the promise of marriage in Jukić 1998.

else substituted by engagement or renewal of the marriage oath<sup>7</sup>. Moreover, in order to reinforce his analysis of folk-tales, Propp describes his analytical method by means of a marketing metaphor: in his words, the thirty-one functions are to be understood as an analytical yardstick, units of measurement similar to the meter against which cloth (or indeed textile) is measured. The wedding is hence identified as the reward for the narrative toil in all its aspects: it rewards the hero who accomplished the awesome task, but it also rewards the narrator at the point of the narrative conclusion and the reader who bought and savoured the adventure. Promise of marriage operates thus, in more ways than one, as a rewarding speech-act, a gratifying performative. It performs as a pleasurable closure; a meeting point of the perlocutionary and the illocutionary potentials of the text; the site in which seduction by the fantastic events is made legitimate, licensed and therefore uncannily de-fantasticized; the moment of gratification to the reader who bought the volume in order to savour and appreciate it. As Shoshana Felman has observed, after a successful speech-act, there is simply nothing left to say (Felman 1983, 28).

Consequently, stories of marriage are in a strange way both legitimate and legitimizing, partaking of the very fundamentals of narration, be they historical or fantastic. One should therefore observe the issue of marriage in "Goblin Market" in its various implications, but first and foremost in the point of convergence of its narrative and its interpretive authority. This convergence is then effected as a staging of the pledge, promise or pact open for a panoptical control (after all, it is staged on the market, the territory stimulating show, exhibition, inspection). In other words, what the readers are confronted with is in more ways than one a speech-act: they literally witness a performative.

The conjugal performative in "Goblin Market", however, is not staged at the end of the text, as a convenient and rewarding discursive wrap-up, but constitutes, disturbingly, the central part of the story, suggesting the impossible residue of speech an narration, and the failure of the performative. Although Lizzie and Laura are at the very end of the tale recognized as wives and mothers, the end itself stages no wedding, engagement or a renewal of the marital oath, but merely underscores the married status of the two heroines. Or: instead of granting her readers a climactic fairy-tale wedding, at the end of her nursery-rime Rossetti portrays an institutional aftermath — the strangely belated nothing-left-to-say of her heroines' *marriages*. The end of Rossetti's tale is thus a narrative anticlimax, portraying the situation *following* a performative — it says a situation in which there should be nothing left to say. It is not incidental that it is only at the end that one sees Laura as *Lawra*, a strangely reliable narrator of her ordeal: it is only after she reached the safe position of a wife

<sup>7</sup> Propp suggests six variants, all of them having to do with the wedding or its substitutes. Christine Brooke-Rose too, in her commentary on Propp in *A Rhetoric of the Unreal*, comments on the last function in terms of the wedding and its substitutes, italicizing it for emphasis as "wedding (or other award)" (1981, 20).

that she can exercise in personal history, now uncannily irrelevant because *preceding* the successful wedding oath. A legitimate matron, she can safely recount her personal history of the goblin market as a narrative of “(t)hose pleasant days long gone/ Of not-returning time” (lines 550–551), so that whatever is potentially disruptive stays behind locked safely into the “long gone of not-returning time.” Accordingly, the fairy-tale reward of a terminating wedding coincides for Laura with the opportunity for a harmless testimony, which — in its “nothing left to say” quality — bears an uncanny resemblance to silence. Besides, the terminating function of a fairy-tale wedding harmonizes here quite nicely with the narrative requirement of marriage in the Victorian novel: according to Nina Auerbach, “marriage [...] terminates the process of conversion. For men and women alike, the discovery of the right mate not only neutralizes the dangerously detonating self by splitting it in two; it sets an evolutionary seal on that self’s theatricality” (1990, 62).

Yet Laura’s ineffectualized personal history — the central part of Rossetti’s nursery-rime — involves precisely a staging of a series of climactic but disorderly performatives on the goblin market. It can do so because it is ineffectualized: like a symbolic vaccine, it fends off contagion or disease by being injected into the body (of narration) in its weakened, devitalized variant. The portrayal of the unnatural, bad and lawless goblin market is beneficial because subverted; of course, as a regulating vaccine, it is more than welcome to the realm of the nursery and its prospective originating brides-to-be.<sup>8</sup>

The three bridal candidates suffer different degrees of contagion by the seductive, illicit goblin offers: Jeanie, the first to encounter the irresistible force of the goblins’ cries, dies; Laura, the second one, almost dies but is cured; Lizzie, the third to meet the goblin men, suffers the least, undergoing (only!) a symbolic rape. The medical tropes replacing the dangers of the bridal position are all-pervasive: once Laura gets sick with yearning for yet another transaction on the goblin-market (where she is no longer admitted because tricked and beguiled by the seductive goblins’ cries and merchandise), her sister Lizzie tricks and beguiles the goblins in return, in order to bring her sister “the fiery antidote” (line 559). In its irresistible sweetness and juiciness, the goblins’ fruit is thus a highly active trope interchangeable with any illicit perlocutionary offer: on the level of speech-acts, as well as on the level of medical tropes, it is sweet and juicy, but poisonous and contagious. Curing, it follows, is analogous to the action of regulating (illocutionary) forces: “Swift fire spread thro’ her veins, knocked at her heart,/ Met the fire smouldering there / And overbore its lesser flame; / She gorged on bitterness without a name” (lines 507–510).

<sup>8</sup> It is likely that the intended audience of “Goblin Market” were actually reformed prostitutes of the charitable institution at Highgate Hill, where Christina Rossetti used to work. This, of course, merely underscores the issues of transgression, crime, sin and the restoration of the law, as well as the problem of perlocutionary force of seduction as opposed to the illocutionary force of commitment, infusing the rhetoric of Rossetti’s discourse.



The last line might be considered highly problematic: it presumes that the force which overcomes the illicit perlocutionary offer is "bitterness without a name." It therefore follows that the curative force is beyond language and consequently beyond the categories of the perlocutionary or the illocutionary. Still, there is one regulative practice which accomplishes its illocutionary effect precisely by slipping from its speechless origin onto various levels of linguistic representation — and that is moral law. Moral law, that is, thwarts the accounts of its origins, despite the fact that it has been frequently defined and interpreted; ultimately it actually boils down to regulative "bitterness without a name." According to Jacques Derrida, himself suspended and delayed by the workings of the moral law he is trying to capture, "the law remains inaccessible; and if this is interdictory, barring the gate to genealogical history, it also holds in a state of breathlessness a desire for the origin or genealogical drive. [...] Historical research leads the relation towards an impossible exhibition of site and event, a taking-place where law originates as forbidding" (1987, 137)<sup>9</sup>. Yet it is precisely the regulative practice of moral law, especially in its Victorian representation, which is the most solid guarantee of the pledge or contract, specifically when the pledge concerns the situation of an engagement leading to marriage: one could say that, for the Victorians at least, moral law regulates the interval between courtship and the wedding ceremony. In other words, the body of the bride is a stage of the possibly sick conjugal performative; it is the site which functions as the meeting point of the perlocutionary force (infusing the rhetoric of courtship or seduction) and the illocutionary force of legal commitment, via disturbing energies of moral law; it is the site of conversion. Quite like "Goblin Market" itself, which — in its recent readings — operates both as a metaphor for the eroticized and unattainable site of historical Otherness and the locus of the interpretive law.

If the terminating matrimonial safety is guaranteed by the illocutionary seal on the production of the possibly unruly perlocutionary force (such as the force of the goblins' seductive cooing or the force of bodily promises), then the site of conversion is critical and disorderly insofar as it allows for a possibility of a tie. The wedding performative, that is, is successful only insofar as it manages to produce the illocutionary category of commitment and thus seal one's lips; if not, the production of the perlocutionary force continues, without the reforming illocutionary stamp. Lips, of course, are the crucial leak on the stage of conversion: they are the meeting point of the tongue and the language, they are strangely one and the other, they almost fantastically violate the boundary<sup>10</sup>. As long as the lips are open, the unruly discourse is unshackled and governs the stage in a spectacle of theatricality. Unfor-

<sup>9</sup> Derrida bases his account of moral law on the canonical works by Kant, Freud and Kafka.

<sup>10</sup> Shoshana Felman, for instance, says that the myth of Don Juan (as the myth of the archetypal "promise-breaker") is the mouth myth, because mouth is the intermediary point between language and body (1983, 55–6).

unately for the brides, their lips cannot be sealed before they manage to enunciate the commitment and produce the final legislating speech-act. It is precisely this cleavage, this unruly seductive glen about to be shut up forever, which generates the crisis, the thrill, the excitement. And — paradoxically, just as is the case with strange exotic plants — it happens only once in a lifetime; if it happens twice, it is no longer law-abiding, normal or regular, it annuls all standards and approaches the territory of the strange, disorderly, uncanny, fantastic. The bride is the bride only once in a lifetime — or, for that matter, once in the course of the story. After her Victorian bridal spectacle, she is either a wife (sealed off) or a fallen woman (beyond the seal).

Jeanie, the first one to appear on the market, operates as a double exemplum, for insiders (Lizzie and Laura) and outsiders (Lizzie's and Laura's little listeners). Her history is perpetually recognized as a defective market transaction. Its defect is represented as her displacement out of the realm of the "natural" towards the realm of the fantastic. The transaction takes place in the Gothic moonlight, the archetypal forbidden hour, when no "normal" or "natural" creatures act or transact (the hour of fantastic spooks, demons, werewolves and vampires), the hour discrediting the very notion of law, rule or regulation, yet precisely the hour employed to define a woman's period, her monthly discharge, the period in which she performs naturally, but also — however colloquially — in which she shows her real nature. Jeanie will underscore her innate lawlessness (her innate law?) by accepting the fantastic goblin feast: the transseasonal fruit and the flowers plucked "from bowers/ Where summer ripens at all hours" (lines 151–2). By tasting and then consuming the fantastic fruit, and by shrouding herself in the fantastic flowers, she is gradually transformed into the embodiment of the fantastic principle: her whole self is beyond the norm, she is ab-normal. The lips and the mouth are the focal agents on the bridal stage: they declare the pact and they taste; they perform linguistically and sexually; last but not least, they are the agents of the potent metaphor equating the act of swallowing with the position of a victim of deception<sup>11</sup>. Like Eve, Jeanie doubly swallows (seductive lies and the juicy fruit); it is by her various mouths and lips that she is condemned to damnation. Once beyond the norm, she can no longer occupy the boundary; once beyond the seal, her mouth is continually open, so it is natural that she should die of starvation, as it is natural that the fantastic abnormality of her corpse — her starved body, now literally an unattainable site of origin, or rather origination — should frustrate all the other normal, natural acts: "no grass will grow/ Where she

<sup>11</sup> It is worth mentioning that the "swallowing" metaphor performs in a similar way in a number of languages: English, Hungarian, Croatian, German, Spanish, Italian. In all of them the act of swallowing matches the consumption of the perlocutionary force, so that the one who swallows suffers the force and is worked on. In English and Croatian swallowing corresponds to the victimization by seduction or deception, but also to the forbearance of insult and blasphemy. As is the case in German (*Beleidigungen schlucken*) and Italian (*inghiottire, trangugiare*). Transhistorically speaking, that is, Laura is a sucker; her goblin transaction sucks.

lies low," says Lizzie, "I planted daisies there a year ago/ That never blow" (lines 159–162).

Jeanie's death is seen as normal and normative in yet another aspect: it finally seals her lips. In sealing her lips, however, it denies her a chance to give testimony on the transaction and its contractual nature. Safeguarded because married and therefore sealed, Laura can venture a testimony of the events when she still performed bridally "sweet-tooth" (line 115), an account which Jeanie could never produce: a devitalized testimony of the terms of the pact, of the actual bargain.

The actual bargain with goblins proves dangerous because it involves the metaphorization of the law: Laura has no gold but is allowed to pay with a lock of her golden hair — itself a traditional conjugal metaphor. The dangerous slip from the monetary metaphor of gold to the semi-illicit conjugal metaphor of golden hair is a commonplace in the history of English literature. In his book *Poetry and Phantasy* Antony Easthope discusses Alexander Pope's *The Rape of the Lock* precisely in connection with other such examples in English literature, specifically with the case of Richardson's *Clarissa*. Like Richardson's *Clarissa*, Pope's *Belinda* "is submitted to rape when the Baron cuts off a lock of her hair. Though domesticated to suit the decorum of the poem, the act may not appear so innocently sublimated if considered alongside Freud's assertion that coupeurs de nattes, men who cut off women's hair, 'play the part of people who carry out an act of castration on the female genital organ'" (Easthope 1989, 113). Easthope's argument could be further augmented by the following proposition (or proposal?): if hair-clipping — on the authority of Freud's psychoanalysis and the history of English literature — enacts castration on the female genital organ, it follows that hair-clipping is analogous to sealing women's labia, insofar as it suspends their potentially disruptive performativity. In other words, the semi-illicit conjugal pledge of hair-clipping is — with all its metaphorical slips, moves and licences — horribly regulative in that it effectively seals women's lips and thus discontinues their potentially unorthodox performativity. As is ultimately the case with the potentially illicit slips, moves and licences of the fantastic, at least in its Victorian variant: Gothic novels, nursery-rhymes, parables and various other fantastic accounts (including the account of Jeanie as well as the entire "Goblin Market") seem to perform in terms of a forewarning and forearming mechanism. This means that Laura sins when she fails to concede to the warning of the first rhymes and the illocutionary potential of the inherited parables; that she got herself locked into a bad promise and a dangerous metaphor precisely because she failed to yield to the forewarning (therefore regulative) nature of literature. Her sin is all the greater because she did all the clipping and locking herself: not a prey to violations of the immemorial moral laws (the cases of Richardson's *Clarissa* or Pope's *Belinda*) but to a dangerous economy of legalistic metaphorization<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> For the regulative but also disruptive potential of the metaphorization of control, see Miller 1988, 108.

The healing of the bad pledge is to be accomplished through Laura's sister Lizzie. Lizzie — Laura's alliterative twin — manages to outwit the goblins and resuscitate her sister by flatly refusing the penetration by legalistic metaphorization: in lieu of her locks and her labia, she offers money; her mouth is shut, so that no sucking and no penetration are to be performed on the stage of her body; the goblin's performance (beating, tugging, scratching) remains uncannily superficial. Lizzie's act is doubly fantastic. First, her sacrificial bargain with the goblins is fantastic insofar as it uncannily heals what cannot be cured, by which act she nullifies the regulative potential of Laura's transgression (the portrayal of a deadly sin meant to warn little girls, or reformed prostitutes). Secondly, Lizzie's deal manages to bring about a totally fantastic possibility of the renewed bridal spectacle and the reiterated pledge, the force of which is not that of a warning but that of sarcasm: for the Victorians, a full-fledged restoration of a fallen woman into a virtuous wife and a mother can happen but in a fairy-tale. Consequently, what in the case of warning appears as an instance of regulative lawlessness is through Lizzie's curative pledge discontinued by a somewhat obnoxious performativity of sarcasm. In other words, Rossetti breaches the nursery-rime contract with her readers at the point when the narrative is made to perform regulatively not through illicit metaphorical slips and bad pledges (as is normal in a fairy-tale) but by means of an almost ferocious authorial irony. At this point, however, it is Lizzie, not Laura, who is made to operate as a casualty of a bad pledge: it is Lizzie's healing transaction with the goblins which ultimately brings about Christina Rossetti's disrespect for the laws of the nursery-rime. In other words, while Laura's unruly deal with the goblins introduces a narrative transgression in order to justify the laws of the nursery-rime, Lizzie's exculpating contract reintroduces order into a disorderly narration but fosters the breach of Rossetti's initial bargain. This breach, however, opens up a possibility for a new, necessarily abusive readerly pact, which violates the boundary of the nursery-rime and introduces new reading strategies. Since it is the force of the authorial irony, even sarcasm, which violates the original pact, it comes as no surprise that the new, intrusive pact might be that of autobiography.

Emerging as it does from the breach of a pact, Rossetti's introduction of autobiography is then essentially disruptive, in that it actively feeds on the force of a disorderly speech-act. Moreover, it enacts the site of its own semi-illicit origination by building on the figures which initiate the problem of a bad pledge and thus — again, however paradoxically — justifies its disorderly source. The figure suffering all the force of the breach and the disorder of justification is once again a laurified Lizzie, who could be recognized as a somewhat puzzling portrait of Christina Rossetti's

sister-in-law, Lizzie Siddal<sup>13</sup>. And doubly so: golden-haired Lizzie Siddal has long been identified as the prototypical Victorian casualty of a bad bridal pledge.

Elizabeth Eleanor Siddal, that is, entered the Pre-Raphaelite Brotherhood not entirely unlike a princess from the beginning of my text. She was the site of commanding desires for the painters to whom she sat as the model for their works, most notably to Christina Rossetti's brother Dante Gabriel, for whom she performed as a model, a mistress and a student. In the words of Elisabeth Bronfen, "(s)he lived a literalisation of the volatile, etherealised creature of purity and taintedness she was figured as in the artist's rendition. It remains open to speculation whether she was ill, flighty and melancholic from the start or learned to live the icon into which the artist had transformed her" (1992, 171-2). This generative function of Lizzie Siddal for D. G. Rossetti's life history was then clearly based on a false promise of marriage: "(t)he myth-making about this couple suggests that Rossetti wanted to keep his muse at bay, that he repeatedly refused to marry her until, after one of her longer disappearances, she returned extremely ill and he thought she was literally on the verge of death" (Bronfen 1992, 172). For Christina Rossetti, who was proposed to twice but who refused to marry, the life-history of her "queer brother" and his inconclusive bride must have functioned as a parable of the dangerous meeting point of the illocutionary and the perlocutionary forces of a pledge, staged on the melancholically speaking body of the bride continually stopped short of uttering the conclusive marriage-vow. Needless to say, the uncanny of the unnaturally prolonged bridal spectacle betrays its colloquial affiliation with the fantastic: it is simply not natural.

Christina Rossetti's sister-in-law — Lizzie Siddal — was thus, however paradoxically, a marital outlaw. The two sisters who knew better about law and pledges were two "natural" Rossetti sisters, Christina and Maria, who refused to marry in order to pursue the ultimate and unerring pledge: that of religion. Still, they knew better precisely because they had been offered a sisterly sacrifice: the sad life-history of their oddly illegitimate sister-in-law. It is interesting to note that both Christina and Maria defined their lives by devotional pledges. Maria promised her soul to God by becoming an Anglican nun; Christina wrote the finest Victorian religious poetry<sup>14</sup>. Of course, to speak about oneself outside the realm of the ultimate Law — to speak self-centredly and sardonically, to stage one's own sinful autobiographical voice — is sure to be a transgression, a violation, a painful performance of the

<sup>13</sup> See Mermin for difficult relations between Christina Rossetti and her two significantly alliterative sisters-in-law, Lizzie and Lucy (1996, 147-8). Mermin notes Germaine Grier's identification of Laura and Lizzie, and the ensuing deliberate confusion of names in Grier's 1975 edition of "Goblin Market" (Mermin 1990, 156).

<sup>14</sup> It is certainly worth noting that Terry Eagleton, in his influential *Literary Theory*, proposes a simile between Austin's speech-act theory and the theological debates about sacramental validity: "...Austin's discussion of appropriate conditions, correct procedures and the rest has an odd and not insignificant similarity to theological debates about sacramental validity" (1983, 118).

breach. It is precisely here that Christina Rossetti's autobiographical posture necessitates its wedding with the transgressive but also regulative potential of the fantastic, just as the contemporary readings of the Victorian corpus necessitate the transgressive but also regulative potential of a canonical "Goblin Market" to justify their own transdisciplinary marriages and couplings.

In other words, although both the contemporary critical approaches to "Goblin Market" and "Goblin Market" itself base their performance on various transgressive, even abusive speech-acts, "Goblin Market" operates as a regulative text insofar as it justifies a theory and a criticism defined precisely by transdisciplinary border-crossings. The fantastic autobiography (or, indeed, the autobiographical fantastic) of Christina Rossetti's "Goblin Market" matches thus the uncanny of its various interpretations in that it legitimizes the emergence of an abusive interpretive pledge, pact or contract. Thus it is normal (even normative) to read "Goblin Market" by coupling, wedding or marrying the marvellous and the fantastic; political economy and psychoanalysis; the theories of the fantastic and of autobiography; or by means of rather anomalous ekphrastic equations of Christina Rossetti's poetry and her brother's paintings. Consequently, "Goblin Market" evolves into the soothing parable of its own critical consumption; small wonder, indeed, that it is Rossetti's transgressive nursery-rime rather than her religious poetry which has for the past two or three decades performed as the Rossetti canon in the eyes of the academic community.

Of course, the metaphor of various couplings, wedlocks and nuptials is intentional: it is precisely its uncanny potential both for the interpretive protocol and its seductive repeal that prompted me to use it in order to describe the transgressive-turned-law of contemporary literary theory. Judging by the goblin parable generative of the above code, one can only wonder — not without self-irony — whether there is a dividing line between the marketing monsters and the academic marketing of monsters, or is there only the ever performing metaphor of their marriage.

## REFERENCES

- Armstrong, Isobel. 1996. "Christina Rossetti — Diary of a Feminist Reading." In T. Cosslett (ed.). *Victorian Women Poets*. London and New York: Longman, 158–175.
- Auerbach, Nina. 1990. *Private Theatricals. The Lives of the Victorians*. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press.
- Battiscombe, Georgina. 1970. *Christina Rossetti*. Harlow: Longman.
- Belsey, Andrew and Catherine Belsey. 1988. "Christina Rossetti: sister to the Brotherhood." *Textual Practice* 2.1: 30–50.
- Bronfen, Elisabeth. 1992. *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press.
- Brooke-Rose, Christine. 1981. *A Rhetoric of the Unreal. Studies in narrative and structure, especially of the fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bruss, Elizabeth. 1976. *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Ciglar-Žanić, Janja, Damir Kalogjera and Jasna Jemersić (eds.) 1998. *British Cultural Studies: Cross-Cultural Challenges*. Zagreb: The British Council Croatia.
- Cosslett, Tess (ed.) 1996. *Victorian Women Poets*. London and New York: Longman.
- Derrida, Jacques. 1987. "Devant La Loi." In A. Udoff (ed.). *Kafka and the Contemporary Critical Performance*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 128–149.
- . 1990. *Istina u slikarstvu* (La vérité en peinture, trans. by S. Ćuzulan and M. Dizdarević). Sarajevo: Svjetlost.
- Eagleton, Terry. 1983. *Literary Theory. An Introduction*. Oxford: Basil Blackwell.
- Easthope, Antony. 1989. *Poetry and Phantasy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Felman, Shoshana. 1983. *The Literary Speech Act. Don Juan with J.L. Austin, or Seduction in Two Languages*. Ithaca: Cornell University Press.
- Gilbert, Sandra and Susan Gubar. 1979. *The Madwoman in the Attic*. New Haven and London: Yale University Press.
- Helsing, Elizabeth K. 1991. "Consumer Power and the Utopia of Desire: Christina Rossetti's 'Goblin Market'." *English Literary History* 58: 903–933.
- Jukić, Tatjana. 1998. "Histories of Law, or the Laws of History: Can Jane Eyre Cross the Wide Sargasso Sea?" In J. Ciglar-Žanić, D. Kalogjera and J. Jemersić (eds.). *British Cultural Studies: Cross-Cultural Challenges*. Zagreb: The British Council Croatia, 93–100.
- Leighton, Angela (ed.). 1996. *Victorian Women Poets. A Critical Reader*. Oxford and Cambridge (Mass.): Blackwell.



- . (ed.). 1996. *Victorian Women Poets. An Anthology*. Oxford and Cambridge (Mass.): Blackwell.
- Lejeune, Philippe. 1989. *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McGann, Jerome J. 1996. "Christina Rossetti's Poems." In A. Leighton (ed.). *Victorian Women Poets. A Critical Reader*. Oxford and Cambridge, Mass.: Blackwell, 97–113.
- Mermin, Dorothy. 1996. "Heroic Sisterhood in 'Goblin Market.'" In T. Cosslett (ed.). *Victorian Women Poets*. London and New York: Longman, 145–157.
- Miller, D. A. 1988. *The Novel and the Police*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Prop, Vladimir. 1982. *Morfologija bajke* (Морфология сказки, trans. by P. Vujičić, R. Matijašević and M. Vuković). Beograd: Prosveta.
- Rees, Joan. 1984. "Christina Rossetti: poet." *Critical Quarterly* 26.3: 59–72.
- Rossetti, Christina. 1996. "Goblin Market." In A. Leighton (ed.). *Victorian Women Poets. An Anthology*. Oxford and Cambridge, Mass.: Blackwell.
- Todorov, Tzvetan. 1975. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca: Cornell University Press.
- Udoff, Alan (ed.). 1987. *Kafka and the Contemporary Critical Performance*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.



KATALIN GELLÉR

## FIGURES OF FANTASY

In the art of the fin-de-siècle, figures of fantasy (or rather a grotesque world of monsters), mainly appear in works which have symbolic intentions still in keeping with Romantic traditions. The iconography of the fantastic has many sources. In the first instance, the art of the past provides many examples: Graeco-Roman mythology and descriptions and imagery of the Gods of ancient Egypt and Mesopotamia, often largely divorced from their exact meanings. One of the most important sources for Art Nouveau artists is Medieval Art. Recurring inspirational sources are the *bestiaries* of cathedrals and churches and the grotesque figures in the margins of illuminated manuscripts; various representations of the temptations of Saint Anthony and of the Last Judgement in the works of artists like Martin Schongauer, Hieronymus Bosch, and Stephan Lochner to name only a few; and finally the wonderful repertoire of ornamental arabesques developed from the most varied hybrid creatures. The influence of those ornamental arabesques survived from the Renaissance right through to the decorative arts of Art Nouveau.

For other sources of the iconography of the fantastic, one must look to the immediate past. Romanticism, in Baudelaire's words, elevated the imagination to the rank of the "the queen of abilities" ("la reine des facultés"). Self-expression acquired major emphasis. The Romantic *Weltanschauung* and the *Universal Angst*, and the discovery and the significance of the darker side of dreams and nightmares enlarged the fantastic world with new demons and new monsters. The thoughts and works of Freud and Jung intensified psychological interest. And by the turn of the century the artistic expression of the subconscious assumed an essential role which created a well-nigh unchallenged trend right into Surrealism.

One of the characteristic features of Romanticism is the syncretic viewpoint of myths and the creation of subjective, personal myths. Both survived in Symbolism and they both heightened the attraction of the unnatural and artificial realm.

Some noteworthy studies deal with the representation of figures of fantasy. Karl-Joris Huysmans summarizes the characteristic traits of monsters in his article, "The Monster and concludes that the appearance of those creatures did not really change over the centuries."<sup>1</sup> The procedures for creating monsters remain the same: distortions, displacement of limbs, interweaving human and animal features, and combining of incongruous elements. His analysis surveys the jumbled creatures of antiquity through to the art of the remarkable French imaginary artist, Odilon Redon; from art subservient to, and determined by, religious beliefs to art without faith.

---

<sup>1</sup> K.-J. Huysmans, "Le Monstre." In *L'art moderne* (Certains: Union Générale d'Éditions, 1975, Série "Fins de Siècles"), 379-392.

Jurgis Baltrusaitis examines the fantastic aspects of art through the Middle Ages and their sources from antiquity and the Orient.<sup>2</sup> Heinz Mode's work on fabulous animals and demons also deserves attention.<sup>3</sup> The most recent relevant study, written by Eva Kuryluk and entitled *Salome and Judas in the Cave of Sex* discusses in detail the procedures of "grotesque" artists.<sup>4</sup>

The aspiration of Art Nouveau artists to attain unity of all being, and their biomorphic approach to art resulted in their fusing the human figure with animal and vegetal elements, often suggesting hidden analogies. Women are transformed into flowers, serpents, and butterflies. Inanimate objects, even buildings, are depicted as if they were living organisms. The climbing, rising, winding, twirling movement of lines suggest growth, progress, development, and pulsating life. Scientific discoveries are tainted with mystical speculations in works written about the theory of evolution, which further nourish and enrich the imagination. We can also speak of a renewal of the occult.

Symbolism arrived late in Hungary and there are few remarkable or exciting representations of the typical themes of Symbolism: the snakelike Eve, the monster turned Salome, or the lecherous; destructive winged monster, the sphynx. It seems that the dark side of Symbolism is missing from Hungarian Art Nouveau, or it is present, at most, as an after-thought or reminiscence. There are, however, some artists, for example Lajos Gulácsy, Gyula Tichy, and Sándor Nagy, who added new colours and originality to the fantastic world of the period. This paper focuses on the drawings of Sándor Nagy, which are the least known of these.

The main activity of Sándor Nagy was in the field of Arts and Crafts. He was a representative master of Hungarian late Romanticism. He decorated the walls of many important public buildings. As a leading master of the Gödöllő workshop he determined the aesthetic views of the group through those of his works with social and theosophical contents.

Contrary to the official image of the artist, he created his own world of fantasy. During his student years in Paris he drew many fantastical sketches. Even his colleagues noted and appreciated his original imagery. His friend, Percyval Tudor-Hart, wrote: "His skill as a draughtsman and his vivid imagination soon earned for him the respect of his fellow students."<sup>5</sup>

In 1922, in his memoirs, Sándor Nagy reminisced about the conception and birth of his drawings:

---

<sup>2</sup> Jurgis Baltrusaitis, *Le moyen âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique* (Paris: Armand Colin, 1955, Collection Henri Focillon).

<sup>3</sup> Heinz Mode, *Fabeltiere und Dämonen. Die phantastische Welt der Mischwesen* (Leipzig: Edition Leipzig, 1973).

<sup>4</sup> Eva Kuryluk, *Salome and Judas in the Cave of Sex* (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1987).

<sup>5</sup> Alasdair Alpin MacGregor, *Percyval Tudor-Hart* (London: MacMillan, 1961), 52.

I sat myself down at my desk in one of my melancholy moods, took up a pen and started to scribble. And I wondered: now what and where to? ... My hands then moved and the lines came, lots of lines. And behold, they were interesting lines, full of motifs. And strange flowers and monsters sprang out of the tip of my pen, God knows, from where. Lines and shapes and forms shot up from somewhere, the depths, in such an unexpected manner that it took me completely by surprise. From then on it became my habit to write and scribble at the same time.<sup>6</sup>

On an invitation card for the Julian Academy ball he drew a Pegasus. The winged horse, coming from the sky, meets a dragonlike animal emerging from the sea (fig. 1). Their meeting suggests the contrarity and the unity of the sexes.

For the poster competition of Art et Décoration in 1898 he drew a winged bull inspired by Mesopotamian art. On the wing of the animal there is an inscription: "Ars et Caritas" which anticipates the future mentality of the Gödöllő workshop. The poster shows the main characteristic of his works: his interest in the various mythological forms and also his rather awkward, clumsy way of expression, his imagery pregnant with ideas.

Besides mythological creatures, Sándor Nagy adopted the zoomorphic patterns of Art Nouveau. In one of his drawings, for example, we can see a woman with the body of a peacock, which reminds one of the representations of harpies, above all the strange figure of the harpy in *Opera omnia* of Ulisse Aldrovandi (1599–1668).<sup>7</sup>

But in most of his drawings of fantastic creatures elements of Romantic tradition survive. And he too was rather fond of those compositions with personified objects that the late 19<sup>th</sup>-century English illustrators made so fashionable. For instance, in the illustration for János Arany's ballad, *Katalin*, the horrible monster who pursues



Figure 1

<sup>6</sup> Sándor Nagy, "Párisi emlékek" [Parisian Memoirs], *Élet* 1922: 360.

<sup>7</sup> See Joseph Kastner, *The Animal Illustrated 1550–1900* (New York: Harry N. Abrahams, 1991), 107.



the girl resembles a protruding branch of a tree, and in another fairy-tale illustration, the god of the forest is personified as an old man.

Yet his fantastic drawings are different from most of the contemporary works of fantasy inasmuch as they contain moral judgements, just as do the works of his 19<sup>th</sup>-century predecessor, French caricaturist Grandville, and the works of his contemporary Alfred Kubin.<sup>8</sup>

Testimony to his wonderfully weird imagination are some of his drawings and sketches (almost visions) of women with breasts that end in sharpened claws, women whose backs are covered with scales, female bodies with fangs of beasts, freaks, fused figures ending in one head, witches, dwarfs, non-existent, imaginary animals, figures with disorted faces and bodies and half-formed, transitional creatures, as well as half human and half inanimate objects. One is reminded of Bosch's peculiar world, where such eccentric, surprising creatures line up side by side. They resemble the mixture of fantastic and real animals described by Physiologus and the figures invented by his followers in the bestiaries.<sup>9</sup>



Figure 2

Some of his drawings are expressions of his subconscious or reflections of inner images. Others are less obscure, and in those one can easily decode the meaning. His sketch that symbolizes music, for example, belongs to the latter group. A young woman's hair strands are transformed into the strings of a musical instrument; a common enough idea that others, like Edward Okun (*Vignette* for Jan Kasproicz, *Salve Regina*, 1901), for example, also use. In one of his works, a violin playing a woman's flowing hair (is gradually transformed) into a landscape.

On the same page of his sketchbook Sándor Nagy drew a picture of a harp with a naked woman leaning against it in an embrace (fig. 2). The viewer is tricked into be-

ing uncertain as to whether he is seeing an image of a living person or only an image of a decorative figure. In 1894 Klinger made a series of graphics that he called the *Brahms-fantasy* (1894). On the page entitled *Accord* there is a harp, on it a mask and a satyr-like figure clinging to it. Another figure, a nymph, is seen swimming towards the harp. The motif of interchangeability of transitional representation inspired

<sup>8</sup> About Alfred Kubin see *Alfred Kubin (1877–1959)*. Katalog (Hamburg & München, 1990–91).

<sup>9</sup> Cf. the Hungarian *Zsámboki-kódex*.

others as well. Alfred Kubin's work, entitled *Symphony* (1901–2), comes to mind. One of Stanislaw Wyspianski's works entitled *Apollo playing on Olympus* (1897) is a good example of how the fluid lines of Art Nouveau suggest music.

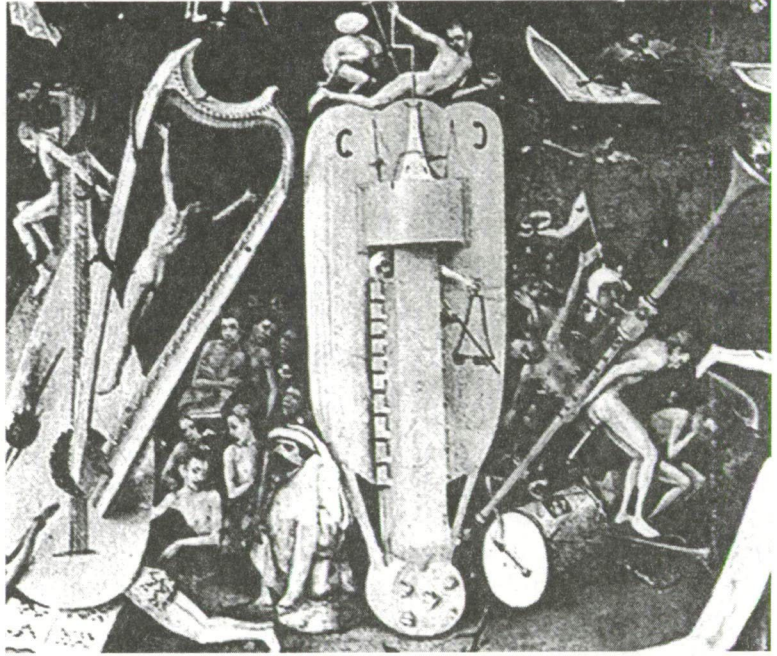


Figure 3

One should, perhaps, not forget a much earlier version of the motif. Hieronymus Bosch in the representation of the musician's hell in his tryptic entitled the *Garden of Earthly Delights* depicts musicians grown together with their instruments. Bosch and the Art Nouveau artists can be linked by sexual content, as Freud described in his studies. Charles Tolnay wrote of Bosch (fig. 3):

...les choses même qui ont été les instruments du péché deviennent les instruments démesurés du chatiment (...). Partant de l'orgue de barbarie, de la mandoline et de la harpe, Bosch compose une symphonie de machines vengeresses qui tirent leurs harmonies de la douleur de l'homme.

Following Freud he added in the footnote: "Tous ces instruments sont des symboles phalliques."<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Charles de Tolnay, *Hieronymus Bosch* (Bâle: Les Editions Holbein, 1937), 33–34, 69 n111.



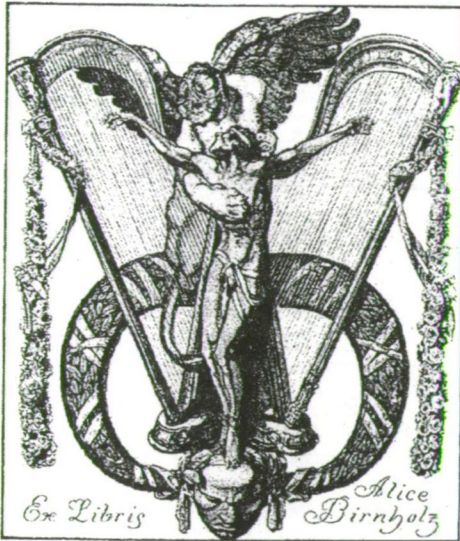


Figure 4

Legend and in the famous Hartmann-Schedel *World Chronicle* (*Das Buch der Kroniken*, Nürnberg: Johann Bamler, 1475) or on some gemmae of the classical Antiquity. Baub, one of the demi-goddesses of Asia Minor is also represented similarly. Perhaps Aubrey Beardsley had the same sources for his *vignettes*.<sup>11</sup> It was also the 13<sup>th</sup>- and 14<sup>th</sup>-century traditions from which Sándor Nagy no doubt drew the inspiration for his “tête à jambes,” figures of heads that have only legs. Figures of the same kind can also be seen in Japanese representations of demons.

Nagy was striving for clarity and was driven by a didactic purpose which guided him towards allegories and over-complex compositions. His drawing entitled *Fighting Times* demonstrates this. At the centre of the drawing a man's heart is being torn by a woman resembling roots of a tree. On the head of the man sits a vulture. On the left another woman, an idealized woman, stands with a deer. Although the two types of women are conceived wellnigh as a narrative, the composition is still exciting and daring due to the gentle curving of lines representing branches of trees which cover the whole surface. The searing, forbid-

It could be assumed that Franz von Bayros was influenced directly by Bosch's composition in his *ex libris* made for Alice Birnholz, where a man tortured by a sphynx is crucified on a musical instrument (fig. 4).

Even earlier analogies emerge when one examines the bizarre faces that Sándor Nagy built from parts of the female body. Intricate faces formed out of body parts already appear as early as the 13<sup>th</sup> century. Similar figures exist on the pages of the *Alexander*

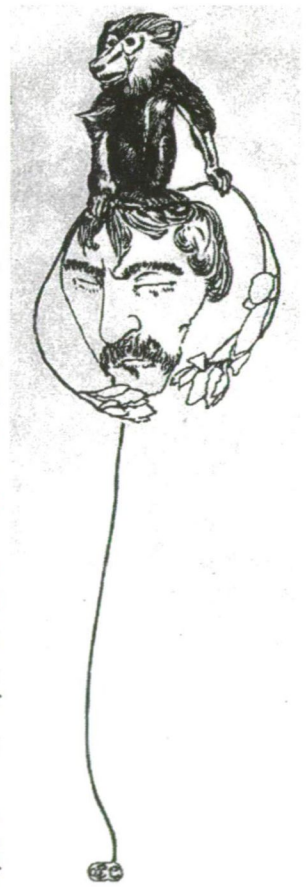


Figure 5

<sup>11</sup> Aubrey Beardsley, “Vignette in Bon-Mots of Samuel Foote and Theodore Hook,” “Vignette in Bon-Mots of Charles Lamb and Douglas Jerrold” (London, J. M. Dent, 1893), 148, 187.

ding bird embodies the animal instinct found in the human soul. The Austrian artist, C. O. Czeschka, has a drawing of a monkey with a man (*Die Quelle I.* — cf. fig 5) that provides the same allusion. The monkey fantasies of the Hungarian sculptor, Imre Simay, do the same.

Often Sándor Nagy combines traditional elements with new invented features within the same work. A good example is an illustration he did for the poems of Jenő Komjáthy. In the poem entitled *From the Darkness* he represented idolatry, following tradition. Idolatry is generally represented by a bronze bull, as is written in the *Iconology* of Cesare Ripa. In Nagy's interpretation it is represented by a man covered both with fur and feathers and with the head of a bull. In front of this embodiment of idolatry, followers of old beliefs kneel performing a sacrifice. Visible, but hiding behind him, is the new ambassador of a new gnostic philosophy. He bears a torch bringing light: he will be the new god-man. It is quite clear that Nagy was inspired by Jenő Henrik Schmitt, his contemporary, a Hungarian philosopher, rather than by the text of the poem.

The monster on the top of the church in his tempera painting entitled *Swath-layers* symbolizes the power, and the idolatry of money. In the early 1900s Sándor Nagy was a fervent socialist. He preached the neognostic faith which is founded on the knowledge of self. In another graphic work, children are dancing around the figure of Mammon depicted as a reptile. One is reminded of the works of his contemporary František Kupka, who was also influenced by doctrines of theosophy, by astronomy, and by astrology. His work entitled *Money* (1902) contains themes similar to those of Nagy's.

His tendency to preach and reform by art is evident in his ink drawing *Fever Fantasy*, published in the journal *Művészet* in 1905. The whole page is crowded with monsters and the theme is the temptation of the artist by money.

The moralistic attitude that hinders the free flight of line is visible in most of his published sketches, drawings and even in his later works. It seems as if the artist were afraid of the world that he himself created, and escapes from it back to the comfortable usage of common, accepted symbols. Mihály Zichy, the most talented Hungarian graphic artist of the 19<sup>th</sup> century, suffered from the same tendency. The moralizing attitude — and in the case of Zichy the attempt to please —, limit the development of originality which is born directly within the lines.

It would be revealing to analyze the ornamental motifs on the edges of his monumental works, like the stained glass windows in Marosvásárhely, now Tirgu-Mures. Monster figures and masks are present even in those drawings that use forgotten ornamental folk-elements and in those that refer to some of the buried, almost extinct meanings of folk culture.

In other places his figures recall medieval sculptures. In *Pelleas and Mélisande* the ornamental mask of a monster on the building, the fountain figure, and the creeping, winding plants that cover the wall foreshadow the tragedy.

We can find other monsters inspired by medieval sculptures in other graphic works of the period. Livia Kádár's etching is also reminiscent of the Middle Ages. Monsters from hell, descendants of medieval hell, and depictions of the devil cover the surface. A monster is holding in his hands a white human figure. The nightmare contains allegories of purity and sin. It is a very detailed work similar to oriental miniatures. The draughtsman Emil Sarkadi renewed the history of Roger and Angelica on the *ex libris* he did for Dezső Bernáth. The decorative arch is fashioned from the body of the dragon. The figures around it are merely staffages.

The fantastic drawings often refer to new scientific discoveries. Sándor Nagy's *Scientist* is a caricature which reflects the artist's low opinion of the homunculus. Darwinism and other new scientific theories about evolution affected most artists and stimulated them to react. Many artists of the time were influenced by Darwin's theories. Sándor Nagy, like Alfred Kubin, was sceptical about the theory of the ancestry of living beings. Persisting in his idealistic notions, he drew a series of graphics where he depicted the evolution and development of man, starting from man with an animalistic character and ending in an elevated state where man becomes god-like. In his art Sándor Nagy formulated the same ideas as his friends Jenő Henrik Schmitt and Jenő Boér in their philosophy.

*Parisian Mémoires*, a series of pen- and ink-drawings by Sándor Nagy in the early 1920s, could be considered the *chef-d'oeuvre* in which he integrated narrative and symbolic elements in an unified composition. The first drawing of the series, *Departure*, shows the parental home of the artist, a typical house in West Hungary, in the background. One sees a young man, probably a self-portrait, entering innocently into the world. His eyes are bound with a white kerchief. The staircase in the foreground is swarming with women with flowing long hair and monster-like in-



Figure 6

sects. They seem to be moving and multiplying before our own eyes. The large number of swarming insect-like monsters and the women symbolize the many temptations of the world. Their swarming also alludes to a serpent's nest. This vision of the world is more like early depictions, or visions, of hell. The *Temptation of Saint Anthony* by Hieronymus Bosch, and works by Martin Schongauer, Lucas Cranach, and their respective schools have figures of the same kind.

The whole surface of the composition is filled with figures. There is



one small peaceful section which depicts a quiet scene in Greece. *Horror vacui* is evident in *Departure* as well as many other works of Nagy. *Departure* was probably the germ of his later painting entitled *Fantasy in the Master's Studio*. Lajos Gulácsy also has a work entitled *The Dream* (about 1906) with similar treatment and theme. Gulácsy's youth is tempted by a woman whose fingers end in claws.

Sándor Nagy depicted the Julian Academy in a drawing, one of the scenes of his experiences in Paris during his student years. In the foreground we see a model with radiant eyes and a young female growing out of a flower who recites from a book (fig. 6). The decorative patterns of the wall behind them echo the eyes of the girl. In *Here you are Venus personally*, a caricature work of Grandville, the eyes fulfil the same function (fig. 7). As regards form, Sándor Nagy follows the Art Nouveau tradition of Gustav Klimt, but in addition he integrates moralistic meaning in the design.

In his drawing entitled *In the Studio*, the room is packed with forbidding, hideous creatures, repulsive beasts and even the tubes of paint seem to come to life, and from the top of a gothic arch an animal skull stares down (fig. 8). The monkey symbolizes decadent civilisation as it does in the *Beethoven frieze* of Gustav Klimt. In another drawing the artist is seen escaping, fleeing from the degenerate, corrupt world to his book, which bears the symbolic title *La Vie*.

Nagy also depicted the Julian Academy ball in two pen and ink drawings. The commotion of the ball expands into a vision. Tiny devil figures perch on the chandeliers, animals and women wearing costumes and masks are taken up in the air by a whirlwind with a tiger running along beside them. Nagy wrote about the ball in his *Parisian Memoirs*, published in Élet in 1922:

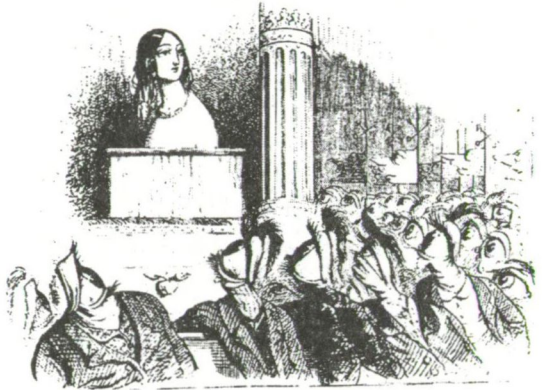


Figure 7

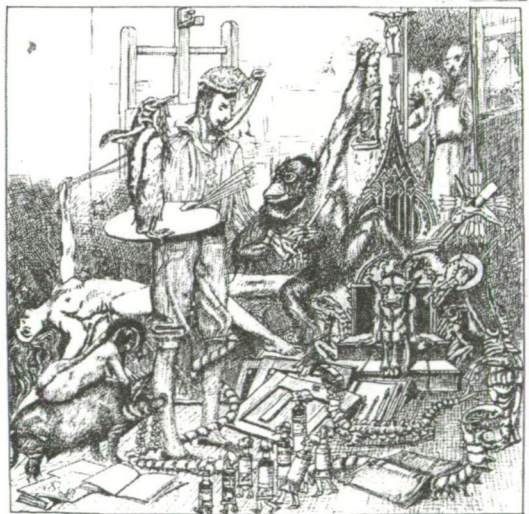


Figure 8

The prison's padlock of ancestral beasts hidden in all men had melted in the heat. The ancestral monsters' shackles that evolution and civilisation have forged during centuries opened. Forward! The cyclops of ancestral state broke out to demolish the Olympus of culture ... I saw with horror the time when men were similar to beasts. [...]

All the figures were known to me, they were whispering here within me, they were embracing. If I imagine them closing my eyes, they suddenly transform, like in a dream, into animal beings, into infernal insects, and they cruelly torture me.<sup>12</sup>

F. Kubin, who was also influenced by mystical theories, had similar visions when entering a beer hall. He wrote: "When the orchestra began to play, suddenly everything seemed to become cleaner, purer. The whole place seemed to be bathed in another kind of light. The faces of people behind me appeared strangely half human and half animal..."<sup>13</sup> Sándor Nagy's peculiar vision of the ball is thematically not far from one of James Ensor's in his illustration of Edgar Allan Poe, and from the grotesque caricature drawing of Kupka also depicting a ball, although chronologically they differ.

Almost all of Nagy's finely polished drawings of fantasy are characterized by dichotomy. While in his pastel sketches the women with heads of tigers or birds are formed with mastery and successfully demonstrate with subtle delicacy the transition from one state of their condition to another, in his monumental painting, *Fantasy in the Master's Studio*, the women are reduced to being mere allegories of evil, losing their exiting complexity. That is also the case with his illustration of Endre Ady's poem, *The pig-headed Lord*. In the centre we see the figure of the poet, who is surrounded by his women with pigs' heads.

All the same, *Fantasy in the Master's Studio* still preserves its visionary character in many details as in the central figure, an enormous fish-man, and in the imagery of the water world. The lower part of the painting represents water, indicative of birth and sexuality, in the shape of undulating stylized lines. One is reminded of Kubin's graphic work of 1898, *Ghostly Night*, which resembles Nagy's description of the realm of water, although Kubin's intention is decidedly caricaturistic. The inhabitants of the water represent lower life forms. Frogs, lizards, and piglike monsters are all female and all refer to the multitude of sins with the splendid variety reminiscent of Bosch.

Nagy followed the syncretic viewpoint of mythology. The centaur on the right, with the body of a woman, and the totem pole on the left are borrowed elements

<sup>12</sup> Sándor Nagy, see note 6, pp. 334, 335.

<sup>13</sup> Quoted by Hans H. Hofstätter in *L'icongraphie de la peinture symboliste. Le symbolisme en Europe*. Catalogue (Bruxelles, 1976), 13.



from Greco–Roman and African mythologies. His lizard with multiple chests reminds one of Hugo van der Goes's bizarre snake from his painting, *The Fall*.

Monsters, similar to Nagy's imposing fish-man — which incidently is also known from splendid sketches he did for the painting —, are present in many earlier sources. Fish-men are depicted as monsters in hell consuming the sinful in compositions of the *Last Judgement* of the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries. The fish-monster is a symbol of human vices and their punishment. Fish also played an important role in many of Bosch's works, like in the *Temptation of Saint Anthony* or the *Hay-Wagon*. Fish-like monsters, including a woman with scales on her body, ascend from the water in Pieter de Huys depiction of the *Temptation of Saint Anthony*, as well. Sándor Nagy became acquainted with the art of Dahomey, which in 1892 became a French colony, and with depictions of Fish Goddesses in the art of Asia Minor, from contemporary archeological journals.

The so-called primitive art in Nagy's interpretation, contrary to the greatest of modern art, represents cultural deterioration and decadence. In a drawing published in 1914 he caricaturised Paul Gauguin and his Tahitian models and Gauguin's Hungarian followers, too.



Figure 9



Figure 10

The fin-de-siècle imagery of the femme fatale survives in Nagy's painting, but unambiguously and totally in a negative sense. His painting is filled with female figures in a series of metamorphoses. In spite of his consistent pessimism his women being transformed into trees and roots of trees, women with animal masks, women with hair of ferns, and so on are still wonderfully exciting (cf. figs. 9, 10). Some figures allude to mythology, like Daphne, and to earlier symbolist images, like *The Kiss of the Sphinx* by F. Khnopff, but admittedly without its ambiguity. The figures and motifs of the painting allude to other, earlier images as well, such as depictions of metamorphoses from Greek mythology, Chinese depictions of metamorphoses, Arabian miniatures, Egyptian Gods in the shape of birds representing the spirit or soul, or the lionheaded goddess of Sekmet, and decorations in the margins of medieval illuminated manuscripts.

One might consider Nagy's painting a romantic reinterpretation, a revival of the old Saint Anthony compositions. Amidst irrationality broken loose, the kneeling figure of the artist, most likely a self-portrait, is barely noticable. He is wearing an ornate cloak, he is the tempted victim and the creator of his fantastic world. He is like a magician, conjuring up monsters from his imagination. He is surrounded by a double circle, known from Buddhist art to symbolize transmigration and the well ordered unity of the world and the cosmos. In Paris, Nagy could have become acquainted with mystic literature, for example he could have seen the book of Jules Bois entitled *Le Satanisme et la magie* (Paris, 1896). In one of its illustrations a man conjures up from his stomach a demon. He is standing, like the hero of Nagy's painting, in the middle of a magical circle.<sup>14</sup>

All the figures in *Fantasy in the Artist's Studio* represent the degradation, the negation of the earlier faith in the development of humanity. Nagy agreed with the poet Gyula Juhász who wrote: "Life is a perpetual cycle: the beast always returns." On one page of his series entitled *Second World*, published in 1844, Grandville reversed the originally positive outcome in Lavater's theory of evolution. In his physiognomical study, "development" starts with Apollo and leads to the frog. Grandville wrote: "man returns to the beast".<sup>15</sup>

It is interesting to note that Nagy created a female counterpart of the monster-creating artist, which can be seen in a sketch he made for a stained glass window. The dynamic unity of the fairy-tale like composition, which is full of hybrid creatures and strange decorative motifs suggest the merging of real and imaginary realms. One can connect the fantastic world of Sándor Nagy to experiments at the beginning of the century, experiments still rooted in Romanticism and Symbolism, yet remaining often recognizable in symbols used by the Surrealists in their illus-

<sup>14</sup> I know this book from the illustrations of Eva Kuryluk. See note 4. p. 289. (135).

<sup>15</sup> See Jurgis Baltrusaitis, *Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes* (Paris, 1957), 33.



trations of occult texts. Contrary to the works of Odilon Redon or Alfred Kubin, Sándor Nagy often used traditional symbols and allegories.

Some of the fantastical images of Gyula Tichy were also made for mythological contents. In his lino-cut depicting the story of *Artemis and Aktaion*, the transformation of the king into a stag is drawn in a highly stylised manner with geometric decorative elements. Many of his fantastical drawings suggest his near pathological fear of women. In his early works, like the *Cobweb* or *The Seaside as I Dreamed It* the influence of Odilon Redon and Alfred Kubin is evident. Most of Tichy's fantastical works, however, were inspired by new scientific discoveries. He liked the novels of Jules Verne, Flammarion and Mór Jókai. He drew many strange instruments and unusual landscapes, and during the First World War he drew invincible weapons. Tichy may be regarded as the first Hungarian science fiction master in art.

Lajos Gulácsy's dream world was fascinating and original. The fairy-tale atmosphere of his Art Nouveau drawings, however, gradually became darker and gloomier. His idyllic, peaceful, and mysterious dreamworld turn into scenes of tortures, nightmares, and fears.

His drawings contain recurring features: flower-like and insect-like creatures and disquieting clowns. In the centre of his opium-vision (*The Dream of an Opium-eater*. 1913–18) the great fish appears, too. Sometimes his male figures appear in a state of humiliation



Figure 11

and of debasement, in front of women in enormous hats and with locks of thick hair, symbols of sexuality (*Prince Pliweck and the Seducing Beauties* — fig. 11). Using proportion in that manner Gulácsy's work reminds one of Beardsley's drawings.

All the artists mentioned created an original imaginary world, whose basis was emigration from the present. Sándor Nagy adhered most to the well known iconographical solutions, but he was, with Gyula Tichy and Lajos Gulácsy, very close to a surrealistic vision.

## ILLUSTRATIONS

1. Sándor Nagy, "Sea-Monster", from an invitation card for the Julian Academy ball.
2. Sándor Nagy, "Harp-Woman", from the author's sketchbook.
3. Hieronymus Bosch, *Garden of Earthly Delights*, Madrid, Prado (right wing).
4. Franz von Bayros, *Ex Libris for Alice Birnholz*.
5. C. O. Czeschka, *The Quelle I.*, Wien: Gerlach & Co., 1900 (photo György Makky).
6. Sándor Nagy *Parisian Mémoires*, cc. 1920.
7. Ignace Isidore Grandville, *Äugeln*, lithograph, 1844 (photo György Makky).
8. Sándor Nagy, *In the Studio*, etching, 1920s (photo Ferenc Kovács).
9. Sándor Nagy, "Cat-Woman", from the author's sketchbook.
10. Sándor Nagy, "Bird-Woman", from the author's sketchbook.
11. Lajos Gulácsy, *Prince Pliweck and the Seducing Beauties*, 1903.

MÁRTA ÁRKAI

## THE [TRANSVESTITE] PLAY: IS IT THE THING?

A [TWO-DIMENSIONAL] LITERARY-PSYCHOLOGICAL  
INTRODUCTION TO SHAKESPEARE'S *MACBETH* REPLAYED BY  
JEREMY FREESTON AND HENRY FUSELI

### I.

The "transvestite" play — is it the thing wherein we can catch the conscience of the King and the Queen? — I ask, *playfully* relating Hamlet's words (2.2.600–1) to Macbeth and Lady Macbeth. My addition of "transvestite," however, calls for explanation.

Transvestism, as is well known, is the practice of wearing the clothing of the opposite sex for emotional or sexual expression. Nevertheless, transvestism does not include all instances of wearing such clothing. Cross-dressing differs from transvestism in that it is conducted for different reasons; a person cross-dresses to make a comment on society or to entertain. Cross-dressing is not necessarily the same as transvestism.

Transvestites tend to perceive themselves either as women with masculine predispositions, or as men with comparable feminine predispositions. For some, transvestism is limited to using the clothing of the other gender to elicit sexual excitement. However, for more transvestites, sexual behaviour is involved only slightly or not at all; instead, the transvestite gains emotional satisfaction from dressing in the clothing of the opposite sex. Transvestites often describe their behaviour as expressing those aspects of the identity and roles of the other gender that they feel are important aspects of their own self-definition.

All in all, transvestism does not seem to be a reliable indication of sexual orientation; it does not necessarily involve abandoning one's original gender identity as a woman or as a man.

Current opinions about transvestism are divided. Some see transvestism as a symptom of failed gender socialization; others view it as a normal expression of the desire to blur the social distinctions between women and men. Similarly, some psychiatrists view such behavior as symptomatic of maladjustment and requiring treatment, while others believe that treatment is appropriate only if the person experiences conflict or disturbances in his or her social or professional life.

Cross-dressing has a long history, going back at least to ancient Greece. It was often a ritual practice during festivals or religious ceremonies. Cross-dressing is still common during carnivals such as Mardi Gras, held on Shrove Tuesday, the last day

of carnival before Lent. In this context cross-dressing is a parody of social conventions and social mores, particularly as they relate to gender roles. Cross-dressing is also a means for providing comic entertainment and is a socially acceptable medium for transposing gender roles. A rich tradition in Western literature exploits the incongruities and confusions that can result from transvestism. These works range from Shakespeare's *As You Like It* to such films as *Some Like It Hot* (1959), *Victor/Victoria* (1982), and *Mrs. Doubtfire* (1993).

*As You Like It* is not at all the only transvestite Shakespearean play. Shakespeare's characters are, in fact, forever changing their clothes, especially — but not exclusively — in the comedies. Shakespeare takes the inherited theme of mistaken identity, as old as Menander and Plautus, and turns it into a meditation on Renaissance role-playing. He is the first to reflect upon what became a distressingly frequent theme in modern art: the fluid nature of gender and identity.

Images of clothing — especially those of *changing* one's clothing — have a special role in *Macbeth*. (Spurgeon 1958, 325–7) Beginning with the first tailoring metaphor, which describes Macbeth fighting with Macdonwald "Till he unseam'd him from the nave to th' chops" (1.2.22), there are many recurring images of this type in the play. Most of them refer to Macbeth and his new honours that "sit ill upon him, like a loose and badly fitting garment" that belongs to somebody else. Macbeth himself expresses it, just after the first appearance and prophecies of the witches, when Ross arrives from the king greeting him already as thane of Cawdor:

The thane of Cawdor lives: why do you dress me  
In borrow'd robes? (1.3.108–9)

Only a few minutes later, when he is lost in his thought about the incredibly swift confirmation of the witches' prophecy, Banquo, watching him, murmurs:

New honours come upon him,  
Like our strange garments, cleave not to their mould  
But with the aid of use. (1.3.145–7)

Later, when Duncan is in the Macbeths' castle, and Macbeth contemplates, in debate with himself, the doing of "the deed," he uses the same metaphor of clothes:

I have bought  
Golden opinions from all sorts of people,  
Which would be worn now in their newest gloss,  
Not cast aside so soon. (1.7.32–5)

Lady Macbeth immediately retorts, cynically:

Was the hope drunk  
Wherein you dress'd yourself? (1.7.35–6)

After the murder of Duncan, when Ross says he is going to Scone for Macbeth's coronation, Macduff uses the same simile:

Well, may you see things well done there: adieu!  
Lest our old robes sit easier than our new! (2.4.37–8)

And, at the end, when Macbeth is at Dunsinane, and the English troops are advancing, the Scottish lords depict him as a man who narcissistically tried to fasten a large garment on himself with too small a belt:

He cannot buckle his distemper'd cause  
Within the belt of rule; (5.2.15–6)

says Caithness, while Angus sums up the image of Macbeth they have had ever since he took over the kingdom:

now does he feel his title  
Hang loose about him, like a giant's robe  
Upon a dwarfish thief. (5.2.20–2)

Macbeth and Lady Macbeth are obsessed with their appearance and clothes, as well as with their gender and identity. Throughout the play, "Are you a man?" (3.4.57) — type of questions and exclamations abound. In order to understand the real meaning of these references we must examine the relationship of Macbeth and Lady Macbeth.

A relationship which — in its constancy and continuity — is, nevertheless, based on permanent transformations.

In the story of Macbeth and Lady Macbeth, in the treatment of their sex and personality, Shakespeare is, as always, a mover of shapes and a master of transformations. He recognizes that Western identity, in its long pagan line, is indeed impersonation. He returns dramatic impersonation to its ritual origins in the cult of Dionysos, where masks were magic. As Kenneth Burke calls role in drama, it is "salvation via change or purification of identity (purification in either the moral or chemical sense)." (Paglia 1991, 198.) The pattern of chemical breakdown, remixture of elements, is especially obvious in *King Lear*, where the mad king is set to boil on a stormy heath.

Transformation, whether chemical or moral, was the focus of alchemy. Alchemy, in fact, was not just a quest for a formula to turn lead to gold. It was a philosophical quest for the creative secrets of nature. Mind and matter were linked, in a pagan way. Alchemy might, thus, be called pagan naturism. Titus Burkhardt says the spiritual aim of alchemy was "the achievement of 'inward silver' or 'inward gold' — in their immutable purity and luminosity." Jung calls alchemy not merely "the mother of chemistry" but "the forerunner of our modern psychology of the unconscious." The alchemical process sought to transform the *prima materia*, or chaos of mutable substances, into the eternal and incorruptible "Philosopher's Stone." This perfected entity was depicted as an androgyne, a *rebis* ("double thing"). Both the primal matrix and the finished product were hermaphroditic, because they contained all four basic elements, earth, water, air, and fire. The self-contained magnum opus of alchemical process was symbolized by the uroboros, the self-begetting, self-devouring serpent. The synthesis of contraries in the watery "bath" of the opus was the *hierosgamos* or *coniunctio* ("sacred marriage" or "union"), a "chemical wedding" of male and female. (Paglia 1991, 198.)

The alchemists gave the name "Mercurius" to an allegorical hermaphrodite constituting all or part of the process. Mercurius, the god and planet, is liquid mercury or quicksilver, the elixir of transformation. Arthur Edward Waite says, "Universal Mercury is the animating spirit diffused throughout the universe." (Paglia 1991, 199.) Mercurius, conceived by Shakespeare, is the androgynous spirit of impersonation, the living embodiment of multiplicity of persona. Mercurius possesses verbal and therefore mental powers. Their main characteristic is an electric wit, dazzling, triumphant, euphoric, combined with rapid alternations of persona. Shakespeare's great Mercurius androgyne is the transvestite Rosalind, and after her the male-willed Cleopatra, but first and foremost, Lady Macbeth. Lady Macbeth is Shakespeare's most uncontrolled and uncontrollable transvestite heroine, changing her gender with astonishing rapidity, a metamorphosing Mercurius, who apparently — and this is her tragedy — obeys no law but her own. With her husband, she performs a most peculiar transvestite show: a frantic, self-destructive change and exchange of gender and identity, an undertaking they cannot survive.

Lady Macbeth, however, surrenders an even more androgynous universe than her own: she becomes captured and dissolved, together with her husband, in the sacred world of their wedlock — which, in fact, locks both of them up so much so that they cannot leave it for a moment — that is, they cannot leave one another (their "oneness") without serious, even fatal, injury.

## II.

In the characters of Macbeth and Lady Macbeth, Shakespeare provided two strong roles long regarded as attractive vehicles for the leading actors of the world. Jason Connery and Helen Baxendale in Jeremy Freeston's 1996 recreation of the play on the screen provide a magnificent pictorial realization of the *hierosgamos* or *coniunctio* of male and female *in* and *between* Macbeth and Lady Macbeth.

Shakespeare's *Macbeth* is, nevertheless, generally assumed to be the story of the rise and fall of a self-made man who, led on by others and because of a defect in his own nature, succumbs to ambition. (Géher 1991, 230–43.) Truly, the play is a penetrating, concentrated, and harrowing study of ambition. It is the record of how, in his ambition to secure the Scottish throne, Macbeth dulls his humanity to the point where he becomes capable of any amoral act.

Jeremy Freeston's *Macbeth* — authentically set in eleventh century Scotland — conjures a world of grim battlefields, desolate moors, forbidding castles and haunted caverns. Peopled by witches and warriors, assassins, Kings and Queens, the film moves at a breathtaking pace through tales of war, murder, intrigue and revenge. Nevertheless, one immediately develops the suspicion that Freeston will destroy the image of self-made Macbeth.

Shakespeare, as he did with all his androgyne women, enlarged and complicated Lady Macbeth's character by giving her wit, audacity, and masculine force. He made Lady Macbeth kinetic rather than iconistic. Helen Baxendale's Lady Macbeth is, accordingly, kinetic: she is the wife who manages to drive her husband to kill and to take over a kingdom. She has a large amount of sex appeal, also a kind of raw appeal; in brief: she has the physical ability to beguile somebody. In fact, all her attention, all her power, all her *self* is turned towards the object of her enchantment: her husband.

Jason Connery's Macbeth, on the other hand, is not simply a brute whose life is hardly any more than a never-ending quest for the ultimate power. He displays a much more intricate character. His Macbeth is always concerned with the people around him, the first and most important of whom is his wife, he is obsessed with time, and at every stage questions his own actions.

The most important feature of Freeston's *Macbeth* is, however, that it is fundamentally a story of *two* people. It is the tragedy of two people who — together — choose the wrong path. Macbeth, in this story, is not at all a self-made man, he is much more like a half-made man who only lives by and for the supernatural (unnatural?) unity between himself and his wife. Almost every meeting between Macbeth and Lady Macbeth is magically transformed into a tender and loving reunion in which their only authentic form of existence is restored. The way they build up to the murder, the way they gear themselves up to do it, the way they pluck up just enough courage to do "the deed": they are always together. There is also — and



always — an element of sex hovering about, drawing them towards each other whether they are together or apart; but Freeston — like Shakespeare — is never overtly sexual, he — like Shakespeare — is more interested in psychology than pornography. While Macbeth and Lady Macbeth remain covered by their garments all through the film, they keep putting on and off their mental or psychic robes. They follow an unusual ritual: when one, metaphorically speaking, gets fully dressed, the other removes his garments; when one looses her protecting robes, the other pulls his belt tight. The husband and wife perform a most peculiar transvestite show — while wearing the appropriate external costume of their own sex, they change — even exchange between themselves — their mental and psychic attire.

The usual “one-man-show” conception of Shakespeare’s *Macbeth* is thus destroyed by Freeston by — implying that otherwise it could not be more than a “half-man-show” — immediately remodelling it as a “two-(wo)man-show.” Freeston’s main concern is obviously the *relationship* of Macbeth and his Lady. All other spheres of Shakespeare’s tragedy — like the problematics of history and politics, of ambition and power — are subordinated to the subtle exhibition of the *conjunctio* of the two protagonists.

### III.

If the relationship of Macbeth and Lady Macbeth, despite its undeniable constancy and continuity, is based on transformations, the most interesting points in the series of transformations may be the actual moments when change begins. When, for instance, Lady Macbeth (who always knew what to do) asks, changing roles with her husband in an instant: “What’s to be done?” (3.2.44) Film is an appropriate medium to show change in process; drawings and paintings — as if they were specially selected shots of a film, or individual snapshots themselves — might be able to catch those elusive points of time when change commences.

Between 1770 and the 1820s — around the birth of the English and European “Shakespeare Cult” — an amazing little character produced some of the most up-setting, yet most accurate and most sensitive Shakespeare-criticism — in the form of almost 200 illustrations. He was the master drawer of England during his time, and his subject matter was dramatic, macabre, sensual and ghostly. He left nature alone, and took the human body from Michelangelo and used it to frighten and entertain the polite society of his time. He was born Johann Heinrich Füssli, in 1741, in Zurich, Switzerland. “I was born in February or March — it was a cursed cold month, as you may guess from my diminutive stature and crabbed disposition,” he wrote. (Longstreet 1969, 1.) He came from a family of artists going back to the 15<sup>th</sup> century, and as a boy helped his father in his drawing and painting. While still a schoolboy he made money to buy flame-coloured clothes by selling drawings to his

mates. He was always a fancy dresser, with a heightened sensitivity and a not so innocent exuberance. His *Macbeth*-pictures reveal an indeed unique approach to clothes, or rather to the lack of them.

*Macbeth* was Fuseli's favourite Shakespeare-play, so much so, that he attempted a German translation of it while he was still in his teens. We could borrow Macbeth's own words, "So foul and fair [...] I have not seen" (1.3.38), to describe the pictures he created for the play. The best known ones are huge paintings, but now I would like to concentrate on the drawings, those that depict — in several variations — Macbeth and Lady Macbeth in the dagger scene (2.2), and the three weird sisters appearing for Macbeth and Banquo (1.3) or for Macbeth alone (4.1). There are, however, some other pictures, dedicated to Lady Macbeth solely, showing her sleepwalking (5.1), visualizing her mental struggle (1.7), or focusing on her role in the dagger scene. Fuseli's hero — or rather heroine — was, undoubtedly, Lady Macbeth. (see Appendix)

When one first encounters Fuseli's Shakespeare pictures one might think that there could be two basic types of artist: one who builds the labyrinth, and the other who gets lost in it, and what is more: makes the viewers lose their way, too. Fuseli would apparently fall into the latter category. Whether we know these pictures are Shakespeare illustrations, or not, we are not sure how to handle them. After a while we realize: we must handle them with care — for our very own sake.

First of all, it is impossible to observe his pictures objectively. "Hell is murky," says Lady Macbeth. (5.1.34) These pictures *are* murky: are they of Hell? They are like dark, horrible dreams or nightmares, they show the dark-side of things, they are irrational, daemonic, sinister, pathological and even perverse, and too, too mysterious.

At first sight, they are like the products of a clouded or distorted mind, of someone who — like his figures — has been seeking redemption from some unbearable state of life, or state of mind. And who, while doing so, has lost every point of reference, has cast himself out of every human relation.

What can we, then, expect from such illustrations? Illustration, according to its original meaning, is illumination — that is, "throwing light upon," explanation, interpretation and comment upon the meaning of something. A literary illustration should, therefore, be able to "enlighten" as well as "sum up" the message of the literary work, that is, it could and should become a form of non-verbal criticism — especially if we accept the Chinese maxim that "a picture does the work of many words." (Bate 1997, 251.) Fuseli's *Macbeth* pictures, however, do not seem to offer such a helping hand for a more subtle understanding of Shakespeare, in fact, their figures — and possibly their artist creator — seem to need one themselves. Besides the macabre atmosphere, the sense of loneliness, vulnerability and utmost defenselessness is the most striking sentiment about these pictures. "Transvestite" Macbeth

and Lady Macbeth appear here almost or entirely naked. One might think, that it is not the themes — the horrible dagger scene or the appearance of the witches —, or the figures themselves that are so fearful but their *nakedness*. Fuseli disrobes the Macbeths, and cancels their spectacular Shakespearean show. What remains is one or two bodies, *in puris naturalibus*, totally exposed to whatever surrounds them.

What does, then, surround them? In Shakespeare's *Macbeth*, besides the images of clothes, the other frequent images are, first, those of reverberating sound, echoing over vast regions, limitless spaces thus signifying the vastness, and in fact, limitlessness of space; second, the images of lightness as opposed to darkness, including images of sleep, usually referring to the contrasted notions of life, virtue, goodness and evil, sin and death. (Spurgeon 1958, 230–43.) Fuseli, thus, although apparently deviating from Shakespeare, definitely remains faithful, in his pictorial way, to Shakespeare's settings, at least in effect: his characters are thrown into an undefinable, unidentifiable space where they cannot find any point of reference. There is hardly any difference between background and foreground, the pictures seem to show one whirling unit. The space of the pictures is an indecipherable, visionary space, a "u-topos," suspicious in its unnaturalness. The apparent neutrality of the external world thus becomes hostile, in fact, the absolute indifference of the surroundings is shocking.

The simplicity of the pictures is thus deluding; these pictures are more like riddles, or — perhaps with only a slight exaggeration — meditational objects, like emblems. Emblems normally consist of three parts: a motto, an inscriptio or subscriptio, and the image. Formally, there is obvious parallel between the emblem and the literary illustration, which itself has three parts: a title, a literary text it is based on or related to, and the picture. But there is deeper resemblance between the emblem, which is not merely an art form, but a mode of thought, and Fuseli's *Macbeth*-pictures: they both represent much more to the mind than to the eye.

Fuseli's mind, in these pictures, seems to be occupied with something in Shakespeare that does not allow him to turn to anything else. And, like his characters, not finding a satisfactory answer, he also seems to have reached the utmost limits of his tolerance.

His clear yet jerky outlines well express the internal tension. The figures violate the rules of anatomy — this makes them at the same time absurd, impossible, ridiculous, senseless but also fateful, even unchangeable. They are captured in the moment when they became paralyzed with astonishment, and remained rooted to the spot. They would not be able to move on even if they wanted to: they are petrified with terror.

Their strange position suggests, however, that they are tormented by some hostile, antagonistic internal passions, pulling them towards different directions at the same time. As if they were living not only their own life, but somebody else's too. Or, as if they had two or more selves at a time. Their hair, head, eyes, limbs —

all point to different directions. Their bodies lack natural, organic unity, they seem to have been dashed to pieces, then put together with arbitrary fancy.

On their faces there are only traces of expressions: mostly eagerness, greed, covetousness, but also delirium, frenzy, and fury. They do not seem to react to anything around them, they are unable to establish any relationship with an external entity. The figures never ever look into each other's eyes, instead, they look past beside one another, staring at an invisible point in the dark distance (see **fig. 1**).



Figure 1

By now, the viewer is in chronic doubt. Are we viewing Shakespeare's *Macbeth*? No order whatsoever can be found in the pictures. No system of values can be established. The characters are thrown into universal darkness where everybody and everything seems to be enemy. The only possible reaction to such a world, according to the characters, is repetitive, spasmodic struggle. Whether they have spectators, or they are left on their own, they struggle on. The viewer, on the other hand, feels more and more forced into an unpleasant situation: into the attractive discomfort of voyeuristic peeping, even spying on the figures in their most intimate moments. For what we are witnessing here are images of the very moment of the birth of



knowledge, when Macbeth and Lady Macbeth feel not only the future but the past and the present — the whole entirety, the totality — of their being: when they confront their innermost selves. Fuseli's pictures *are* illuminations: they light up the rare moments of illumination for Macbeth and Lady Macbeth, which, nevertheless, result in their ecstasy, their *ex-stasis*, that is stepping out of themselves, and then leads on to their agony and complete alienation. Simultaneously, the viewer, by accepting and taking the peeping position, is drawn into the picture and forced to share the anguish of the characters. At this point we must realize: the origin of the characters' universal loneliness is not because they are distressed, on the contrary, it is their now unalterable agony and estrangement from the world that makes them lonely. They are and remain captured in the abyss of their sinful souls.



Figure 2

Fuseli abandoned all roundabout ways, all intricate external details and, first, found in the soul of his characters, then tried to fight the Medusa-eyed intolerable /unbearable Evil, the unspeakable, the unpronounceable self — the *self*. He shows that the only solid point of existence is to be found at the most insecure place — in the “fickle-minded” mind itself: in imagination. If that is true, as his pictures suggest, there is no hope of redemption from anywhere else but one's very own self. That's why his Macbeth-pictures are entirely free of illusions, there is nothing to ease the tension, nothing to mitigate the sense of abandonment, nothing to moderate, to soothe, to lessen, or to break the agony of his damned souls.

Now we can answer our initial question: yes, it is the “transvestite thing” wherein Fuseli catches the conscience of the King and the Queen. But in a negative way. By showing behind the many different faces of the King and the Queen the Macbeths' murky hell

of never ending internal drama, he aims to prove that no external veil, not even a royal costume can ever hide and protect man's — and woman's — real self once it has opened up to the Devil.

Fuseli, much ahead of his time, sought to capture images on the other side of the forbidden curtain that were brought to us later by Freud, Jung and Adler. He showed us the horrific self that Poe and Dostoievski saw and presented. As pure drawing, Fuseli's *Macbeth* pictures stand just below those of the great masters, Michelangelo, Rembrandt, Goya and Degas. His mannerism, all too apparent in these pictures, the over colossal and the too, too heroic proportions make him — like his heroes — a loner in art, an exotic well worth studying (for contrast, see Goya's painting — fig. 2). He knew with Faust: "We fear the blows we never get, and those things we never lose is what we lament." (Longstreet 1969, 2.)

## REFERENCES

- Bate, Jonathan. 1997. *The Genius of Shakespeare*. London: Macmillan.
- Cirlot, J. E. 1995. *A Dictionary of Symbols*. New York: Barnes and Noble.
- Füssli 1997 = *Füssli pittore di Shakespeare. Pittura e teatro 1775 – 1825*. Milano: Electa, 1997.
- Géher, István. 1991. *Shakespeare-Olvasókönyv*. Budapest: Cserépfalvi Könyvkiadó, Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Longstreet, Stephen. 1969. *The Drawings of Fuseli*. Alhambra, California: Borden Publishing.
- Macbeth film 1996 = *Macbeth by William Shakespeare*. A Helen Baxandale and Jason Connery film, directed by Jeremy Freeston. UK: Cromwell Productions, 1996.
- Paglia, Camille. 1991. *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: Vintage Books.
- Pál, József–Edit Újvári (eds.). 1997. *Szimbólumtár*. Budapest: Balassi.
- Shakespeare, William. 1994. *Hamlet*. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. Edited by Harold Jenkins. London and New York: Routledge.
- Shakespeare, William. 1994. *Macbeth*. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. Edited by Kenneth Muir. London and New York: Routledge.
- Spurgeon, Caroline. 1958. *Shakespeare's Imagery and What it Tells Us*. Boston, Beacon Hill: Beacon Press.





ÁGNES NOVOSZEL

## AN ARRESTING IMAGE: ELEMENTS OF THE FANTASTIC IN TOM STOPPARD'S *AFTER MAGRITTE*

"A person who only looks for what he wants in painting will never find that  
which transcends his preferences.

But, if one has been trapped by the mystery of an image  
that refuses all explanation, a moment of panic will sometimes occur...  
For him [Magritte] they are privileged moments because they transcend mediocrity"  
— Suzy Gablik says in her book on Magritte (p. 10).

The mystery of an image is not only a value in itself, but also a quality evoked by its relationship to its title. In other words, the ambiguity of the title in its relationship to the image may also contribute to the "privileged moment" of revelation "transcending mediocrity".

The title of Tom Stoppard's play *After Magritte* bears at least four meanings. Starting from the most simple interpretation, it may refer to the time sequence after the family had returned from an exhibition of Magritte's paintings; it also implies the technical arrangement of the artist's objects paralleled with those present in the play, that is, as if the play were composed using Magritte's paintings as starting points from which the dramatic action was developed; in addition, the title may be translated as "following Magritte" in attributing symbolic meaning to everyday objects surrounding individuals in an urban environment. The fourth meaning of the title could be referred to as the aftermath of Magritte's period in the history of art: the effect of Magritte's paintings on contemporaries, the audience, the forthcoming generations and the play itself.

The gist of Magritte's art, humorously hinted at in the course of the dramatic action in *After Magritte* is that reality is never what it seems. A married couple, Thelma and Harris, argue whether the man they saw in the street after the exhibition was blind or not, was one-legged or not, wore pyjamas or a striped sports gown, whether he had a white stick or an ivory cane, whether he had a white beard, a surgical mask or maybe shaving foam, and whether the mysterious thing under his arm was a tortoise or a football. The subject matter of the argument seems extremely petty until the detective inspector Mr. Foot arrives and starts investigating. Harris is accused of home surgery, which is not true, of course. The only person who could testify to his innocence is the odd man in the street described by Mother. The person in question turned out to be Mr. Foot himself, who after a night's drinking had woken up and being afraid that his car would be dragged away from the parking lot,

rushed down to the street, with his face half shaven and full of shaving foam, pulled up his pyjamas so hastily that he put both his feet into one leg, picked up his wife's umbrella and her handbag to search for the keys of the car while still running downstairs. As he was tortured by migraine after a night out, he wore a pair of dark sunglasses. So much for reality.

It is not a difficult task to find Magritte's pictorial parallels to the objects appearing in the play. It seems as if objects and motifs mentioned or present on stage in their physical reality had been carefully selected from various pictures of the artist almost as though some characters of the play had jumped out of the pictures into the play: Mother stretched on an ironing board lying like a corpse resembles the dead female body with a white cloth lying on a sofa in *The Threatened Assassin* (see fig. 1). The black bowler hat and the bowler hatted man, Inspector Foot reminds the viewer — among many others — of the two characters in the foreground of the

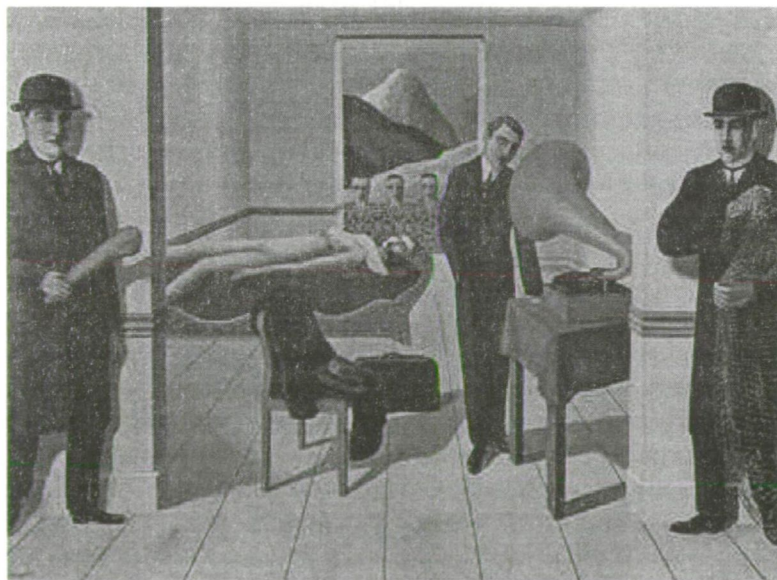


Figure 1

same picture. At one stage, a cricket bat is mentioned as a possible object held by the "witness" referred to above — one of the two dark figures in Magritte's picture is holding a baseball bat. There are three men looking into the room through the window in the background, exactly in the middle of the picture. In the play, "*gazing at this scene through the window is a uniformed Police Constable*" (Stoppard, 50). The window is facing the audience just as in several of Magritte's paintings (*The Threatened Assassin*, *The Month of Harvest*, see fig. 2, *Human Condition I*, see fig. 3, etc.).

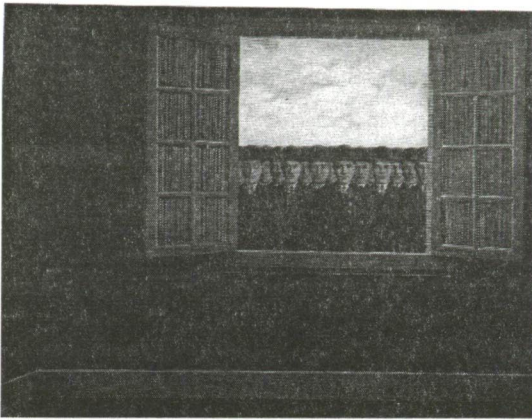


Figure 2

The pictorial parallel to the tuba in the play seems to be the horn of an old-fashioned gramophone the murderer is listening to.

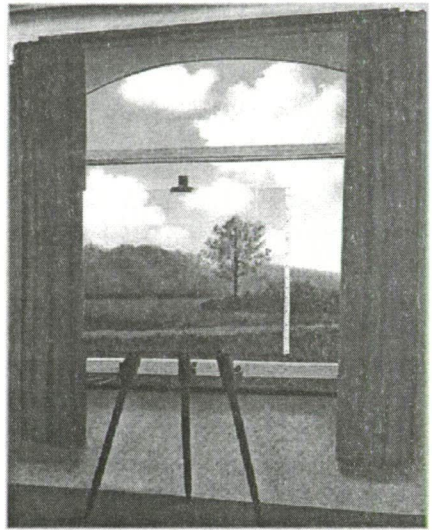


Figure 3

Motifs in *The Threatened Assassin* (1926–27) are also applied by Tom Stoppard in the play *After Magritte*: bowler hats, three men (authorities?) peeping in through the window which is facing the audience, an old gramophone the horn of which is in later pictures to be developed into a tuba, a woman lying dead on the bed paralleled with Mother stretched on an ironing board, a baseball bat appears in Magritte's painting but is only hinted at by mistake (an umbrella mistaken for a cricket bat by one of the characters). At one instant there is direct reference to Magritte's paintings (p. 66) as seen by one of the characters:

MOTHER: Tubas on fire, tubas stuck to lions and naked women, tubas hanging in the sky — there was one woman with a tuba with a sack over her head as far as I could make out. I doubt he'd ever tried to play one; in fact if you ask me the man must have been some kind of a lunatic.

The paintings referred to are: 1. *Flood* (1930, see fig. 4); 2. *Threatening Weather* (1928, fig. 5); *The Heart of the Matter* (1928, fig. 6); *The Fair Captive* (1947) and *The Ladder of Fire* (1933).

The burning tuba in these pictures may represent female sexuality, which is particularly true for *The Flood* and *The Fair Captive*. Ironically enough, in Stoppard's play it is Mother, Thelma's mother-in-law who wants to practice her tuba and keeps on asking for permission to do so. In *The Heart of the Matter* (1928) (see fig. 6), beside the tuba and a suitcase, there is another frequent motif that appears in later pictures as well and which might stem from Magritte's childhood experience. The





Figure 4

twelve at that time. The cloth covering the faces in *The Lovers* (1928) (see fig. 7) gives them an object-like, statue quality; it takes away their personalities and also represents the mystery of love and human relationships. In *After Magritte* the surgical mask referred to is an allusion to this.

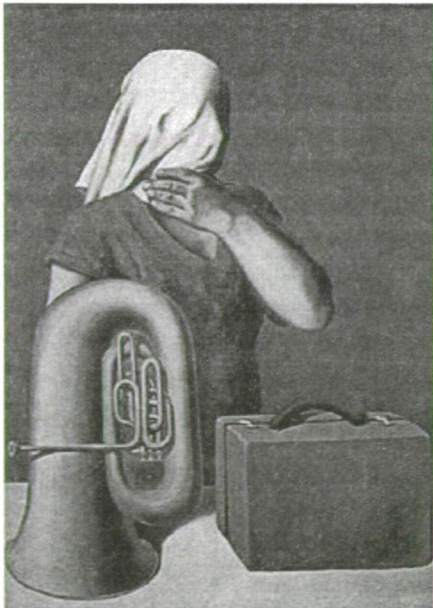


Figure 6

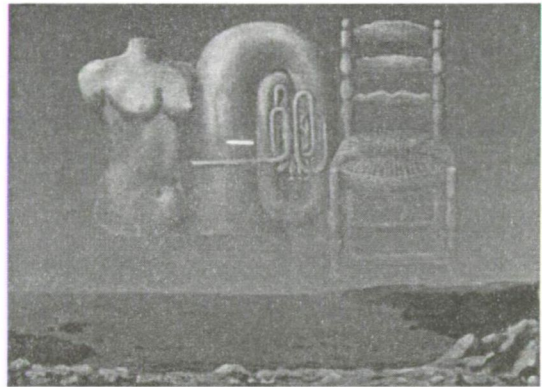


Figure 5

head of the female figure is wrapped in white cloth. According to critiques it might have some connections with the fact that when Magritte's mother was found drowned in the river near their house, her white night gown was wrapped over her face. Magritte was

Magritte's fruit bowls seem to have gone through a slight metamorphosis and may be re-encountered in Stoppard's play as a multi-componental fruit basket counterbalanced to one single metal lampshade on stage. A somewhat similarly delicate balance is suggested by *Hegel's Holiday* (1958) (see fig. 8) representing an old-fashioned umbrella on top of which there is a glass of water. The pictorial paradox is often quoted as Magritte's intellectual anti-thesis consisting of an umbrella that is supposed to resist water and a glass having the function to keep water inside.

Taking stage props into account, one cannot but notice that the various pieces of furniture piled up and blocking the entrance resemble one of Magritte's earlier pieces, *A Difficult Crossing* influenced by de Chirico. If one



Fig. 7

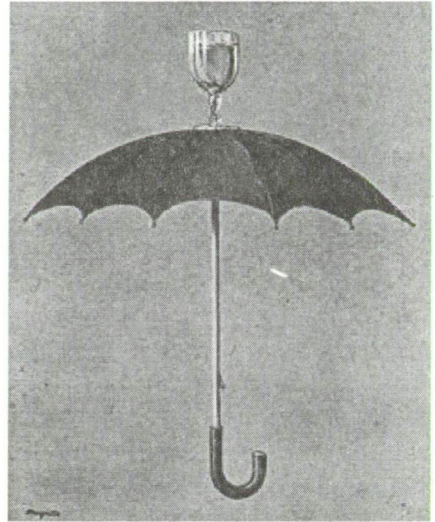


Fig. 8

intends to be more meticulous even at the risk of being far fetched, one might say that something as trivial as the stage curtains hint at the secret mystery of life and objects as expressed by Magritte's *La Gioconda*.

Magritte is said to be a "philosophical painter who sets out to investigate and reveal, through intellectual shock and paradox, the mysterious nature of thought. In their unexpected juxtapositions of objects, his paintings are a deliberate defiance of common sense; a cold disquieting realism is used to make paradoxical statements which could not be expressed in other than visual terms" (Gablik, flip cover).

Tom Stoppard, however, has made an attempt to express them in verbal terms. Apart from the absurdly funny situation itself — an ordinary, innocent man who has just returned from an exhibition being accused of home surgery by a character similar to those seen in the paintings — humour is present both at verbal and non-verbal levels: when Harris is trying to change the bulb and starts blowing into the lampshade to cool it, Thelma says: "It's electric, dear." (p. 50). Or, some black humour:

THELMA: ...My mind keeps returning to that one-legged footballer we passed in the car. What position do you suppose he plays? (51).

There is humour at the auditory level as well. When Mother had burnt her foot she screamed for butter, Thelma shouted 'mother' and Harris understood 'bother' (p. 52). "There's no need to use language" says Thelma at one stage (p. 50) probably still under the influence of Magritte's picture representing a pipe and bearing a subtitle 'This is not a pipe.' The issue of the arbitrariness of language also appears in Stoppard's *Cahoot's Macbeth* and *Dogg's Hamlet*. In *After Magritte* the scene when

Harris is changing the bulb implies that the word 'handkerchief' has the very same semantic function as the word 'semaphore' ("THELMA: You could have used your handkerchief. HARRIS: You mean, semaphore?" 50).

The double meaning of the verb *to address* is also a source of verbal humour:

FOOT: Reginald William Harris?

HARRIS: Thirty-seven Mafeking Villas.

FOOT: You are addressing a police officer, not an envelope (59).

The same "trick" is made use of with the verb *to practise*:

MOTHER: Is it all right for me to practise?

FOOT: No, it is not all right. Ministry standards may be lax but we draw the line at Home Surgery to being in the little luxuries of life.

MOTHER: I only practise on the tuba.

FOOT: Tuba, femur, fibula — it takes more than a penchant for rubber gloves to get a licence nowadays (63).

It is quite obvious that Mother uses the verb to refer to her playing the musical instrument, whereas inspector Foot talks about the illegal exercise of home surgery supporting his views with the Latin names of human bones of the leg.

Harris' and Thelma's teasing argument also supports the idea of the interchangeability of objects, furthermore of treating parts of the body as objects, which is a particular feature of Magritte's art:

THELMA: My legs are insured for 5,000!

HARRIS: Only against theft (54).

It seems quite absurd that it is not only the parts of the body that are suggested as being easily replaceable but also that human beings seem to be full-fledged representatives of the idea of the consumer society: Harris does not realise that it is his own mother he is being hostile to and not Thelma's. Even when Thelma convinces him of this fact, all he says is "Rubbish!"

The ambiguity of speech act (*to deny*), or rather, the discrepancy between the verbal and non-verbal content of communication during the argument is funny, too:

THELMA: ...All I can say is I'll be glad when it's all over and things are back to normal. It's making you short-tempered and argumentative. You contradict everything I say —

HARRIS: (heatedly) That I deny — (54).

“By focusing the tension between reality and illusion, his [Magritte’s] paintings bear directly upon the entire chain of problems whose solutions have led to the central fact of twentieth-century art: the collapse of illusionistic representation” (Gablik, flip cover). The trap of illusionistic representation may be evidenced by the distance between the painted object and the actual, real object (This is not a pipe; *Human Condition*, see fig. 3). The plasticity of the representation of illusion is achieved by the use of visual metaphors and metonymies: e.g. *The Red Model*, 1935; or other combinations of parts of the human body and natural substances such as wood, textile, etc. In Magritte’s works, the mutual replaceability of reality and illusion is not only illustrated by the contradiction of painted and real objects of our environment but also by artistic techniques that make the viewer mistake illusion for reality: the principle employed on Georgette’s framed portrait (*Georgette*, 1926) is further developed in paintings made in the 1930’s. In *Human Condition I* (1933), the contradiction between three-dimensional space which objects occupy in reality and the two-dimensional space of the canvas used to represent the object is clearly visible. In Magritte’s views, real space and spatial illusion are in irreconcilable confrontation.

Illusion and reality are equally incredible, therefore substitutable. The same idea is illustrated in Tom Stoppard’s *After Magritte*: the versions of the same story told by the three characters, that is, the different perceptions of the same reality are equally invalid and absurd. Mother’s version is closest to objective reality (pp 67–68):

MOTHER: He was playing hopscotch on the corner, a man in the loose-fitting striped gabardine of a convicted felon. He carried a handbag under one arm, and with the other he waved at me with a cricket bat... he was wearing dark glasses, and a surgical mask.

HARRIS: ...It was a tortoise under his arm and he wasn’t so much playing hopscotch as one-legged.

THELMA: A tortoise or a football — he was a young man in a football shirt.

HARRIS: He was blind, sweeping a path before him with a white stick —

THELMA: — a West Bromwich squad member, swinging an ivory cane...

Weird enough these statements may be, but the Inspector’s summary is even more absurd:

FOOT: So the best witness you can come up with is a blind, white-bearded, one-legged footballer with a tortoise. How do you account for the animal? Was it a seeing-eye tortoise?

Or, another example: when the policeman looks through the window, he believes he is looking at the very evidence of crime: piled-up furniture put against the door



and an old woman stretched on an ironing board covered with white cloth which make him draw the conclusion that the owners of the flat have just committed illegal surgery. Reality has nothing to do with his conclusion.

Magritte's views of life were close to those of the writers of the theatre of the absurd. In other words, "in Magritte's paintings, we perceive events without the inner connection that usually links cause and effect" (Gablik, 10), which is true in most cases of the plays of the theatre of the absurd. The closing scene of Stoppard's *After Magritte* seems to be a suitable illustration of this idea:

- 1) MOTHER, standing on her good foot only, on the wooden chair which is placed on the table; a woollen sock on one hand; playing the tuba.
  - 2) Lightshade, slowly descending towards the table.
  - 3) FOOT, with one bare foot, sunglasses, eating banana.
  - 4) Fruit basket, slowly ascending.
  - 5) HARRIS, gowned, blindfolded with a cushion cover over his head, arms outstretched, on one leg, counting.
- THELMA, in underwear, crawling around the table, scanning the floor and sniffing. HOLMES recoils into paralysis (72).

"Painting represented for him a valid means of expressing, *in a constantly changing light* the two or three fundamental problems with which our mind is always struggling. More particularly, it represented a permanent revolt against the commonplaces of existence" (Gablik, 9). "In Magritte's paintings, we perceive events without the inner connection that usually links cause and effect" (Gablik, 10).



Figure 9

Elements of the fantastic in Magritte's paintings seem to be everyday objects surrounding us from our day to day lives. Their fantastic qualities are granted by the unusual environment they are placed in and the strange way the represented objects are juxtaposed with one another. The technique of hybridisation applied in painting appears to be at work in drama as well. In Magritte's art, natural substances merge into human bodies (*The Red Model*, 1935; *En hommage à Mack Sennett*, 1937; *Contemplation*, 1937; *Philosophy in the Dressing Room*, 1947; see fig. 9), parts of nature take shapes of living beings and *vice versa*, for example *The Estate in Arnheim* (1938); *The Big*

*Family* (1963); *L'hereux donateur* (1966); *La belle société* (1966), hinting at the mysterious quality of existence.

Tom Stoppard's play *After Magritte* has been built up in terms of a similar structure. Here, one can see the principle of merging two objects in order to create a third one at work. Stoppard has fused elements of a crime story with surrealistic painting, and the outcome is an absurd comedy with elements of the fantastic. Both in Magritte's philosophy illustrated by his art and in Stoppard's drama, the source of the fantastic seems to be the shifted viewpoint of everyday reality with its objects placed in unexpected circumstances and with an surprising way of using them. The ironing board as an operating table or a fruit basket as a balance have the same function as a pipe which is not a pipe, or as the wine glass upholding a cloud: they are to awaken up our imagination to enable us to view reality from a different angle. They help us recognise the 'privileged moments transcending mediocrity.'

## REFERENCES

- Gablik, S. 1970. *Magritte*. London: Thames and Hudson.  
 Mazzotta, G. ed. 1991. *Da Magritte a Magritte*, Verona: Palazzo Forti.  
 Noel, B. 1977. *Magritte*. München: Südwest Verlag.  
 Pierre, J. 1993. *Magritte*. Budapest: Corvina.  
 Stoppard, T. 1996. *After Magritte*. In: Tom Stoppard, *Plays*, London: Faber and Faber.  
 Waldberg, P. 1965. *René Magritte*. Ed. André de Rache. Brussels: de Rache.

## ILLUSTRATIONS

1. The Threatened Assassin, 1926 (oil on canvas, 152x195 cm) New York, Museum of Modern Art, ed. in: Pierre, J. *Magritte*. Budapest: Corvina, 1993, 28.
2. The Month of Harvest, 1959 (oil on canvas, 130x160 cm) ed. in: Pierre, J. *Magritte*. Budapest: Corvina, 1993, 89.
3. Human Condition I, 1933 (oil on canvas, 100x81 cm) Private collection, ed. in: Pierre, J. *Magritte*. Budapest: Corvina, 1993, 55.
4. Flood, 1930 (oil on canvas, 73x54.3 cm) Brussels, Crédit Communal de Belgique, ed. in: Pierre, J. *Magritte*. Budapest: Corvina, 1993, 45.
5. Threatening Weather, 1929 (oil on canvas 53.2 x 73 cm) London, Private collection, ed. in: Pierre, J. *Magritte*. Budapest: Corvina, 1993, 48.

6. The Heart of the Matter (La Comete), 1928 (oil on canvas 116 x 81 cm) Rhode-Saint-Geneve, Belgium, ed. in: Pierre, J. *Magritte*. Budapest: Corvina, 1993, 49.
7. The Lovers, 1928 (oil on canvas 54.2 x 73 cm) New York Collection of R. Zeisler, ed. in: Pierre, J. *Magritte*. Budapest: Corvina, 1993, 44.
8. Hegel's Holiday, 1958 (oil on canvas 46 x 38 cm) Brussels-Paris, Galerie Isy Brachot, ed. in: Pierre, J. *Magritte*. Budapest: Corvina, 1993, 82.
9. Philosophy in the Boudoir, 1947 (oil on canvas 81x 61 cm) New York, Clayburg-Jones Collection, ed. in: Pierre, J. *Magritte*. Budapest: Corvina, 1993, 69.

## DÄMONOLOGIE DES "NEUEN MITTELALTERS" IN BULGAKOV'S PHANTASTISCHEN ERZÄHLUNGEN

In der russischen Literatur des 20.-sten Jahrhunderts kann man kaum einen nennenswerten Verfasser finden, in dessen Tätigkeit keine Anziehung oder mindestens Sympathie zur Phantastik, zu den unwirklichen Themen, Sujets und Motiven in einigen Phasen des Lebenswerkes entdeckt werden könnte. In der Tat bedeutet auch die Tradition der klassischen russischen Literatur eine sozusagen "phantastische Erbschaft" für die Schriftsteller des 20.-sten Jahrhunderts, die bekanntlicher Weise aus dem berühmten "Gogols Mantel herauskamen." Sie erleben noch ein mal die Dostojewskischen Visionen mit und kämpfen gegen die in den dämonischen Gestalten sich verkörperten Prophezeiungen. Die an tragischen Schicksalswenden reiche Geschichte Russlands produzierte in diesem Jahrhundert solche phantastischen Existenzformen, die die Schriftsteller so kraftvoll wie nie zuvor dem Problem des möglichen künstlerischen Wahrnehmens der chaotisch gewordenen Welt sowie der Erschaffung der adäquaten Ausdrucksformen gegenübergestellt hatten. Nach der Revolution von 1917 ist in Russland eine neue ideengeschichtliche Situation zu Stande gekommen. In dieser neuen Situation wurden unter der Mitwirkung der die außerordentliche historische Lage nicht nur als sozialen Wandel, sondern auch als geistige Explosion miterlebenden Intelligenz solche unterschiedlichen philosophischen Systeme und Kulturkonzeptionen ins Leben gerufen, in denen die Konzeption der "russischen Idee" selbst Neubewertet wurde. Mit den Worten von N. Berdjajev "Ein Volk erlebt in allen Augenblicken seines Daseins unterschiedliche Epochen und Jahrhunderte mit aber ausser dem russischen gibt es kein Volk, in dem so viele Epochen gleichzeitig vorhanden waren, das in derselben Zeit sich im 14.-ten und 20.-sten Jahrhundert befände."<sup>1</sup>

Aus dem Zusammenstoß der oft extremen Ansichten und parallel zu miteinander harmonisierenden Konzeptionen sowie den Elementen der unterschiedlichen Systeme haben sich solche speziellen Formationen geflochten, die nicht nur auf den historisch-philosophischen oder gesellschaftstheoretischen sondern auch schöpferisch-psychologischen und ästhetischen Ebenen zum Vorschein kamen. Es spiegelt sich in den speziellen Bildsystemen der verschiedenen Verfasser wider: Die traditionellen Symbole des Guten und des Bösen erweisen sich im neuen Zusammen-

---

<sup>1</sup> N. Berdjajev, "Duhi russkoj revoljucii." In *Iz glubini. (De Profundis) Sbornik statej o russkoj revoljucii* (Paris, YMCA-PRESS, 1967 [1921]), 3.

hang. Diese Periode stellt wieder die in der russischen Literatur von Anfang an gewesenen seienden utopischen Gedankenweisen und ihrer Mentalität in den Vordergrund. Allerdings erscheinen in der Literatur nicht nur ihre radikalen Vertretungen, sondern auch ihre extremen Zurückweisungen. Die klassischen Bilder der Welt der Utopie kommen in verschiedenen Kombinationen, die kaum an die rationelle Struktur der wesentlichen Utopien erinnert, zum Vorschein. Es wurden die volkstümlichen Legenden, die an utopischen Elementen reichen Werke der russischen Folklore wiedererweckt. Sie berichten über "die Ankunft des Erlösers," "das Ankommen des Reiches der Gerechtigkeit" und beinhalten den Glauben, dass die in dem Bewusstsein des Volkes über all die seit langem her existierenden und tief angewurzelten Wünsche und Träume verwirklicht werden können, manchmal stellen sie sogar gewisse naive zu dieser Verwirklichung führende Programme dar. Zur selben Zeit aktualisieren sich auf Grund der Erfahrungen der Revolution die "Goldenepoche-Träume" von Dostojewski. Die bedeutendsten Existenzphilosophen interpretieren — schockiert von den traumatischen Erlebnissen der Revolution — sein Lebenswerk. Die Schriften des 1921 erschienenen Sammelbandes "De Profundis" drücken mit elementarer Kraft denjenigen Schrecken aus, der durch die Revolution in einem Teil der russischen Intelligenz hervorgerufen wurde. Unter anderem befindet sich in diesem Werk die Studie von Berdjajev mit dem Titel "Die Dämonen der russischen Revolution" ("Duhi russkoj revoljucii"). Sie gibt ein tragisch finsternes Bild über den geistigen Zustand Russlands. Es wird erneut die religiöse Utopie von N. Fedorov in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gestellt, einem der originellsten Philosophen der Jahrhundertwende. Sie übt eine ausserordentlich große Wirkung auf die Entstehung der geistigen Basis der Avantgarde aus. Diese Tatsache kann dadurch erklärt werden, dass aus Hinsicht der im Grunde genommen zukunfts orientierten Avantgarde *das* System als fruchtbar erscheinen konnte, in dem das Tolstoi'sche bzw. Dostojewski'sche Programm der ethischen Erlösung mit dem Bedarf der nötigen und rationellen Aufwendung von wissenschaftlichen Ergebnissen ergänzt wurde. Die mit der Zivilisation zusammenhängenden und "die materielle Unsterblichkeit" versprechenden Entdeckungen eröffneten neue Perspektiven in dem menschlichen Dasein, das utopische Programm der möglichen "Wiedererweckung der Ahnen" suggerierte, die neuen Möglichkeiten der Verbindung der empirischen und transzendentalen Sphären. "Mit der Februar —, v. a. der Oktoberrevolution ist ein sprunghaftes Ansteigen literarischer Utopien bzw. utopiehaltiger Texte zu verzeichnen, in denen sich unterschiedlichste mit der politischen Umwälzung verknüpfte Zukunftsentwürfe manifestieren."<sup>2</sup>

Die utopische Phase der Revolution dauert etwa ein Jahrzehnt an und bringt bedeutende Werke hervor. Als Gegenpole zum optimistischen Zukunftsbild der

<sup>2</sup> S. Glitsch, *Die Konstituierung von Utopie in Sergej Esenins Poem "Inonija"* (Wiesbaden: Harrasowitz, 1996), 25.

Avantgarde kommen jedoch solche Vorstellungen zum Vorschein, die von der Fachliteratur als "Katastrophismus" bzw. "negative Utopie" bezeichnet werden, die anstatt der Erlösung über den Untergang, anstatt der paradiesischen Zustände, über die irdische Höllenfahrt berichten. In diesen Werken erwiesen sich als grundlegend das Phantastikum sowie die das Tragische und das Komische zur selben Zeit in einer Einheit sehen lassende Groteske. Das ambivalente Erlebnis der Revolution ruft fast gleichzeitig die utopischen und apokalyptischen Visionen hervor: das Vorgefühl eines großen Ereignisses, die Illusion einer entscheidenden Wende in dem menschlichen Dasein wandeln sich nicht einmal in beklemmende Angst, sondern in das Gespenst eines erschreckenden Kataklysmus. Die nach der Vollkommenheit strebende Träumerei der Utopie wird zum Wahnsinn. Die Welt wird nicht mehr als der Ort der geistigen Wiedergeburt des Menschen, sondern als die Bühne der hemmungslos wütenden dämonischen Kräfte gesehen. Obwohl in dem sogenannten Doppelgänger-System von Dostojewskij das menschliche Wesen als ein mehrere Geschichten habendes und widerspruchsvolles Wesen erscheint, sind die Rollen dazu bestimmt, durch die Aufnahme der dämonischen Kräfte den Menschen in ein unförmiges Unwesen zu verwandeln. Die Übernahme der Leiden, die Ergebenheit und die zwischenmenschliche Liebe bieten die möglichen Wege zur Erreichung eines humanen Zustandes. Im 20.-sten Jahrhundert geraten die Rollen und die Qualitäten in eine fatale Verwirrung: die Gütigkeit und die Boshaftigkeit, die Schuldlosigkeit und die Sündhaftigkeit, engelähnlich und dämonisch, heilig und profan. Das illusorische Wesen der utopischen Projekte wird enthüllt, die Ideen werden zur Ideologie, die grossartigen geistigen Versuche werden zu lebensgefährlichen praktischen Programmen. Wenn im 19.-ten Jahrhundert als in die tieferen Schichten des mit dem Dasein zusammenhängenden Probleme eindringender und die Gefahren der Befreiung der dämonischen Kräfte in einem originellen künstlerischen System darstellender Schriftsteller Dostojewskij gilt, kann dies im 20.-sten Jahrhundert über M. Bulgakov festgestellt werden.

Die Welt wurde auf Bulgakov nach der Erscheinung seines Werkes *Meister und Margarita* aufmerksam. In seinem Roman erscheinen zwar ohne Zweifel in ihrer Komplexität die in seinen früheren Werken aufgeworfenen Probleme, all dies kann aber nicht die Berechtigung der geistigen Fragestellungen, seine künstlerische Fähigkeit und phantastische Anschauungsweise in seinen früheren Werken verschleiern. Die Bulgakov'sche Phantastik dient zur künstlerischen Darstellung desjenigen in der Geschichte und Kultur stattgefundenen Wandel, die auch auf die menschliche Existenzform eine gewisse Wirkung ausgeübt hatten. Seine Anschauung versucht die hinter dem Inhalt steckenden, unsichtbaren, anscheinend irrationalen Elemente und Mechanismen aufzudecken, die in der rationalen, auf den zuverlässigen und positiven Kenntnissen basierenden Gedankenweisen des Menschen im 20.-sten Jahrhundert nicht erfassbar sind. In dieser Anschauung ist die Einheit des Daseins und die Ordnung der Welt bedrohende Dämonenheit auf Bilder, plastisch geformte



Gestalten und Gesichter projiziert. Bulgakov war von der Frage des Dämonismus immer fasziniert, aber die "teuflischen Praktiken" seiner satirischen Erzählungen waren am Anfang lediglich mit den Absurditäten, Systemlosigkeiten, Banalitäten der Alltäglichkeit in Verbindung, ihre demaskierende Kraft wurde gegen das "gesellschaftliche Böse" (das heisst gegen Bürokratie, Korruption und Karrierismus usw.) gerichtet. Mit der Zeit wurden aber die durch die Revolution zustande gekommenen Missbildungen nicht nur auf der Ebene des institutionalisierten, mechanisch und unmenschlich gewordenen Lebens bedrohlich, sondern sie tauchten als die Grundlagen des Seins betreffende ontologische Fragen auf. "Innerhalb von einigen Monaten hat sich das Gesicht des russischen Menschen wesentlich geändert" — schreibt Berdjaev, von dem die Revolution als Katastrophe und erneutes Erscheinen der dämonischen Kräfte aufgefasst wurde.

Die russische Literatur kennt die Dämonen ohnehin sehr gut. "Vor die russischen Schriftsteller traten zahllose russische Teufel hervor, mit dem Ziel, dass sie in ihre Kräfte geraten. Das sind die Teufel der Lüge und des Betrugs, der Teufel der Einigkeit, der Teufel der Übeltat, der Teufel des Leugnens, der Teufel der Huldigung und wir könnten auch noch andere aufzählen. Und diese nihilistischen Teufel quälen Russland seit langem her."<sup>3</sup>

Für den Schriftsteller des 20.-sten Jahrhunderts erscheinen auch die dämonischen Kräfte in neuer Maske und das Erkennen dieser bedeutet eine so schwierige Aufgabe wie nie zuvor. Dementsprechend wird das Bildsystem der Werke aufgebaut und so werden die dämonische Kennzeichne innehabenden Gestalten geformt. Die besonderen Metamorphosen der Helden von Bulgakov, ihre phantastischen Umwandlungen oder aber die irrationalen Geschehnisse in der Welt, die durch sie geschaffen worden sind, weisen auf diese dämonische Herkunft und auf die in dem menschlichen Dasein anscheinend Macht erlangten und zur Katastrophe führenden unpersönlichen Kräfte.

Wie sieht also das Gesicht des russischen Menschen, der von dem Dämon der Revolution berührt, entführt oder in Gefangenschaft geworfen wurde, aus? Wie ist der neue Mensch, dessen seelisches, geistiges und physisches Gesicht auch von dem Zusammenspiel dieser Kräfte geformt wird? Kommt das "neue Mittelalter," das in dem Zukunftsbild von Berdjaev die geistige Wiedergeburt bedeutet? Was werden die eine neue Qualität erschaffen wollenden, auf den Mustern der mittelalterlichen Alchimisten aufgebauten menschlichen Versuche ergeben? Von diesen Fragen sind die in den 20.-sten Jahren geschriebenen, als phantastische Erzählungen bezeichneten Werke von Bulgakov umrahmt. Ihre "Dämonologie" ergänzt sehr spannend die gut bekannte phantastische Geschichte aus dem *Meister und Margarita*, die Abenteuer des grossen Magiers, Woland und des "guten Satans" in zum Vernichtetwerden verurteilten Moskau.

---

<sup>3</sup> N. Berdjaev, "Duhi russkoj revoljucii," 6.

Bulgakovs drei bekannteste satirische Erzählungen — die zuerst als Trilogie vom Verfasser gedacht waren — (*Die Teufeliade*, *Die fatalen Eier und Hundeherz*) basieren auf die Reihe der phantastischen Umwandlungen von Gesichtern, Gestalten und Qualitäten. Unter diesen Werken gilt als merkwürdigste die Erzählung *Hundeherz*. In dem Mittelpunkt dieser Erzählung steht die Geschichte einer Kreatur, die aus einem Hund zum Menschen operiert wurde. "Der Hund ist viel mehr Mensch als der spätere Katzenfänger Poligraf Poligrafovich Sarikov. Nur er besitzt eine normalerweise ausschließlich menschliche Eigenschaft, die dem Produkt seiner Umwandlung zum "homo sapiens" vollkommen abgeht, nämlich das Denken. Durch den psychologisierenden Kunstgriff des inneren Monologs wird Sarik quasi als Mensch hingestellt, während sein menschliches Pedant Sarikov durch sein instinktives, triebhaftes Wesen praktisch Tier bleibt. Poligraf Poligrafovich Sarikov ist zwar der Gestalt nach Mensch, aber charakterlich ein Hund im moralischen Sinne des Wortes geblieben, wie sich unschwer an den zahlreichen Hinweisen auf sein früheres Leben ablesen lässt."<sup>4</sup> In der Weltliteratur stellt die Mensch-Tier Metamorphose eine übliche Verfahrensweise dar. Die slawische Mythologie ist besonders reich an solchen Umwandlungen. Es genügt uns, an das durch Jahrhunderte ererbte Motiv der Verwandlung zum Wolf zu erinnern. (Von den Werken der altrussischen Literatur bis zum Pilnjaks Roman *Maschinen und Wölfe*.)

In der Literatur des 18.-ten – 19.-ten Jahrhunderts waren die Tierfabeln didaktischen und satirischen Zielen untergeordnet. (Es seien hier die Tierfabeln von Krylov erwähnt.) In den phantastischen Erzählungen von Gogol erscheinen die Tiere (Schwein, Katze usw.) hauptsächlich als die Träger der dämonischen Kräfte, sie symbolisieren die Drohung der Gemeinheit und Geistlosigkeit. Im Realismus kommt das Tier sehr oft als leidende Schöpfung, als Objekt der menschlichen Brutalität und Willkür vor. Die Tiersymbolik des 20.-sten Jahrhunderts geht vor allem auf die Bilder der Apokalyptik zurück. Das Verfließen der Grenzen zwischen dem Tierischen und Menschlichen weist auf die existenziale Bedrohung hin, in der sich der in der unsicher gewordenen Welt lebende Mensch befindet. In die utopische, die ursprüngliche Einheit des Daseins bejahende Anschauung der Avantgarde gehört noch der Zusammenklang der menschlichen und tierischen Qualitäten zum harmonischen Zukunftsbild. In dem künstlerischen System von Bulgakov erscheint der Versuch der gewaltigen Verwirklichung der utopistischen Vorstellungen als eine das Dasein verwüstende Kraft. Die Mensch-Tier Metamorphose kann als die Befreiung der die Garantien der Humanitas bedrohenden, dämonischen Kräfte aufgefasst werden.

Diese tragische, mit apokalyptischen Bildern erscheinende Betrachtungsweise ist Bulgakov allerdings fremd. Die Welt des Schriftstellers erweist sich eher als grotesk:

---

<sup>4</sup> V. Levin, *Das Groteske in Michail Bulgakovs Prosa* (München: Otto Sagner in Kommission, 1975), 33.

Seine Bilder erinnern uns an den phantastischen Bildreichtum der volkstümlichen Holzschnitte aus dem 18.-ten – 19.-ten Jahrhundert, in dem das Ehrenvolle mit dem Lächerlichen, und der Heldentum mit dem Komischen vermischt worden waren, als an die bei der Mehrheit der Schriftsteller (insbesondere der Symbolisten) der Jahrhundertwende erscheinende mit der christlichen Mythologie verbundene apokalyptische Symbolik.

In Bulgakovs Erzählung geht es um einen utopistischen Versuch, die Erschaffung der Ordnung, das riskante Unternehmen der künstlichen Verwirklichung eines in Bezug auf die Qulaität neuen Menschen- bzw. Daseins-Zustandes. Der Professor, namens Preobraschenski (wörtlich: die Verklärung Christi), stellt Experimente an im Namen der Vervollkommnung des menschlichen Geschlechtes. Infolge seiner experimentalischen Laune lässt er unwiderrufliche dämonische Kräfte los. Sein schaffender Genius reicht aber lediglich zur Schöpfung von entsetzlichen Missbildungen. "Der Teufel soll mich holen! Fünf Jahre habe ich dagesessen und Hypophysen aus Gehirnen herausgeklaut. Sie wissen, dass ich wahnsinnig gearbeitet habe. Und jetzt fragt es sich, wozu? Um einen schönen Tages einen reizenden Hund in ein solches Scheusal zu verwandeln, dass einem die Haare zu Berge stehen."<sup>5</sup> Die Bolschewiken bauen die neue Ordnung im Namen der Mission der Erschaffung des kollektiven Glückgefühls auf, und in der gleichen Zeit treten sie die persönliche Freiheit und Autonomie des Menschen mit Füßen. Das Operationsverfahren und die radikale Wende der Revolution erschaffen gemeinsam den neuen Menschen, diesen sowjetischen Homunculus des 20.-sten Jahrhunderts. Der Bulgakov'sche Homunculus ist als das groteske Gegenbild des faustischen Homunculus aufzufassen. Es stellt sich eine menschliche aber geistlose Gestalt dar. Der Professor soll seine eigene Rolle in der Schöpfung überprüfen: "Man kann die Hypophyse transplantieren, egal, ob die eines Spinoza oder eines anderen, und einen Hund in ein sehr hochstehendes Lebewesen verwandeln. Aber wozu denn? Sagen Sie mir bitte, wozu soll man Spinozas künstlich fabrizieren, wenn jedes beliebige Weib sie jederzeit gebären kann? Madame Lomonossow aus Cholmogory hat ihren berühmten Sohn doch ganz einfach geboren. Doktor, die Menschheit sorgt selbst dafür und bringt jedes Jahr neben einer Masse Dreck Dutzende von Genies hervor, die eine Zierde der Welt sind."<sup>6</sup>

Der Versuch des Professors ist als ein Modell aufzufassen, als die Vergegenständlichung eines in seinen Maßstäben und Wirkungen größeren und gefährlicheren Unternehmens. Die Eingebildetheit, tyrannische Unerbittlichkeit, Voluntarität des Gelehrten ist die persönliche Varietät derselben unangemessenen, lebensfremden, normenverletzenden Relation, die das durch ihn missachtete bolschewistische System inne hat, die die unpersönliche "Grosswelt" tief durchdringt. Der Versuch

<sup>5</sup> M. Bulgakow, *Hundeherz* (Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1968), 134.

<sup>6</sup> Ibid., 135.

erweist sich als unwissenschaftlich und manipulativ, die erschaffende Aktion lässt dämonische Kräfte los. Diese sind die dämonischen Kräfte der unpersonifizierten Welt, die sich unter der Kontrolle der Humanitas befreite Intellektualität und die des geistlosen Materialismus.

Die Hauptpersonen der phantastischen Erzählungen von Bulgakov sind Versucher und Versuchte, ihre Geschichte stellt das Schicksalmuster des in den Anziehungskreis der dämonischen Kräfte geratenen Menschen dar. Ihre Gestalten und Gesichter wandeln sich abhängig davon, wie weit sich das Böse in ihren Wesen ausbreitet, in welchem Maße ihre Autonomie und die freie menschliche Existenz von einem Verwirklichungsversuch einer zu der Besessenheit geglaubten Idee bedroht wird. N. Berdjaevs Idee des "neuen Mittelalters" verkündet aufgrund einer auf christlicher Basis beruhenden ontologischen Weltanschauung die Revolution des Geistes. Bulgakov projiziert in seinen phantastischen Erzählungen die Vision eines verwirklichten "neuen Mittelalters." Das gegen die Utopie gestellte Benehmen des Philosophen und des Künstlers stellt die Reflexion der Erschütterungen der russischen Geschichte und Kultur des 20.-sten Jahrhunderts dar. Bei Berdjaev erscheint dies in des großartigen, manchmal mit einander polemisierenden Gedankenkonstruktionen und bei Bulgakov kommt es in der Menschen das ikonische Gesicht und den teuflischen Backen gleichzeitig zeigenden phantastischen, künstlerischen Bildhaftigkeit zum Vorschein.



TATJANA PERUŠKO

## THE FICTIONALISATION OF LITERARY ONTOLOGY IN POSTMODERN FANTASTIC LITERATURE: ITALO CALVINO'S "POSSIBLE CITIES" BETWEEN UTOPIA AND HETEROTOPIA

This consideration of Calvino's work *Invisible Cities* (Calvino 1972) has something of the nature of a conclusion: the conclusion of a study currently in progress reviewing the fundamental genres of the fantastic in Italian authors of the end of the last and during the present century. Calvino's position in the sequence is for this reason rather particular. Also very particular is the fact that Calvino is an author who has a peripheral relation to the poetics of the fantastic in his work and yet whose prose is unimaginable without it. Although it is not easy to reduce Calvino's works to a single unambiguous genre, the "signals" of the marvellous, the fantastic and science fiction, or the dialogue with the fairy tale, with the fantastic story and science fantasy prose, appear systematically in all his works. *Invisible Cities* is a work that in a postmodern way goes beyond the framework of traditional genres, one of the frameworks it breaches being that of the fantastic tradition.

The theory of the fantastic, which every reading of a work defined as fantastic necessarily relies on, makes in its ramifications a genuine theoretical sub-species, which still has not been crowned by any key theory resolving the divergences and disagreements concerning the existence of generic paradigms specific to the fantastic. In the 70s it might have been thought that this role would be assigned to Todorov's study, but it finally turned out to be little more than a valuable and essential source of reactions, corrections and disagreements.

Work on concrete material and awareness of the difficulty of recognising theoretical models in concrete texts have led me to apply a pragmatic viewpoint in the analysis of texts. Since I do not intend to deal with the fantastic as a suprageneric global narrative model<sup>1</sup>, but rather with individual generic variants within it, I shall replace the question "what is the fantastic?" with the question "what kinds of fantastic prose most frequently occur in Italian literature?"

---

<sup>1</sup> The Polish theoretician A. Zgorzelsky defined fantastic literature as one of the few fundamental supra-generic types of literature. The other suprageneric types are: mimetic literature, paramimetic literature, antimimetic literature, exomimetic literature, ecc. See more about it in A. Zgorzelsky, "Science Fiction as Literary-Historical Category," *Umjetnost riječi* 33.4 (1989).

Although I cannot here embark on any detailed classification, it seems to me that, within the global model of the fantastic, one should first of all distinguish the fantastic story, in the limited sense of the word, from other variants of the genre.

The fantastic tale (which can be extended to include the Gothic novel) understood in a limited way is a literary-historical category related to pre-Romanticism and Romanticism. Examples of this model do, it is true, go beyond the margins of centuries and poetics, both in Italian and in world literature. Fantasy understood in a narrow way, what we immediately think of at the mention of the term "the fantastic," has become deeply identified with this name. The fantastic tale owes this above all to its popularity and to the particular combination of forms, narrative procedures and particularly of thematic repetition which distinguishes it essentially from other forms of the fantastic. Freud's term of "Unheimlich" (it suggests the disturbing, the threatening, the terrifying, the astounding) is closely linked to the Romantic model of the fantastic tale and can be applied to the semantics of hostility. This hostility attacks the anthropocentric model of reality, the category of normality, probability — primarily, though, as the standard established in the initial phase of every individual text, and not as an extratextual model.

Calvino's text *Invisible Cities*, however, sets up lines of communication with another, chronologically older and generically most frequently heterogeneous group of works which for the moment I would like to sum up by the common denominator "visionary fantastic." This wide category might bring together the philosophical and utopian fantastic as well as some forms of adventurous prose in which visionary elements are dominant. In 18<sup>th</sup> century European literature (Stevenson, Swift and Voltaire) this model of the fantastic gained in strength;<sup>2</sup> it linked up with another rich tradition of the imaginary, that is the history of the visionary impulse in European culture (it is enough to recall Ariosto's *Orlando Furioso* and Bergerac's *A Voyage to the Moon*, as well as earlier non-European or ancient texts that set up the "standards" for the imaginary in literature: these include, for example, the *Thousand and One Nights* and Lukian's *Strange Story*).

The term "the literature of the imaginary" would be an alternative term for this broad group of fantastic works, while some languages and traditions actually do use it: French uses the adjective "imaginaire," Italian "immaginario".

In the context of the authors and works dealt with here, a question must be asked that is often mentioned in theoretical discussions as well: "can the tale of fantasy exist in our time?." Todorov's structuralist attempt (Todorov 1973) to define a global fantastic genre was bound (firstly because of its theoretical intractability, and then because of the narrow denotation of the genre, really reducible to the pre-Ro-

---

<sup>2</sup> "Victorian fantasy," so called by R. Jackson, thinking of the prose of Lewis Carroll and others from the end of the last century, might be added to this tradition. See R. Jackson, *Fantasy: the Literature of Subversion* (London and New York, Routledge, 1981), chapter 6: "Victorian Fantasies."



mantic and Romantic model of the fantastic tale), to conclude with the statement that the fantastic had died out in the 20<sup>th</sup> century. This is also one of the most highly controversial parts of Todorov's theory of the fantastic.

A pragmatic outlook allows us to ask a question concerning 20<sup>th</sup> century fantasy that has more substance: how do existing variants of the genre behave in a period of inter-genre communication and the overlapping of traditional genre forms? The task is to recognise and classify the traces and remains of fantastic genres, and to analyse the function they acquire after entry into a new context.

In most theoretical discussions of the fantastic, contemporary (or postmodern) fantasy is presented as a special sub-generic category that in a special way plays with the inheritance and with the scattered and diffused remains of the fantastic tradition.

Calvino has earned his place in this game in that, starting with his earliest tales that in terms of structure belong more to the mimetic than to the fantastic mode, he unobtrusively and diffusely but still persistently engaged in a dialogue with the heterogeneous traditional material that is fantastic in the wider, supra-generic sense. In other words, in Calvino's inter-genre dialogue, the voices are gradually assigned to folk and art fairy tales, adventurous, chivalric and fantastic poems, legends, the Gothic novel and science fiction.

But in spite of the heterogeneity of his imaginative stimuli, Calvino's narrative temperament drew nevertheless together around the axis that linked science, philosophy (more precisely ethics) and the imagination, the emphasis switching from work to work.

In the book *Invisible Cities* the emphasis is on the last two elements in the series, on ethics and the imagination. This is a book that in a completely postmodern way rewrites the report that, after his travels around the lands of the Great Khan in the 13<sup>th</sup> century, was dictated in Old French by Marco Polo and published under the title of *The Million*. It preserves the memory of the rich Italian and European utopian tradition (Campanella's *City of the Sun*, More's *Utopia*, Fourier's *New Harmony*, Patrizi's *The Happy City*, Doni's *The Worlds* and adventurous visions like Bergerac's *Travels to the Moon* and Ariosto's poems — right down to dystopias of this century like Huxley's *Brave New World* and Orwell's *1984*).

The intertextual complexity also involves the structure of the work. Calvino combines the dialogical form of older utopians and the discourse of the report present, not only in Polo's descriptions, but also in the very rich travel literature of earlier centuries of Italian culture.<sup>3</sup> Another travel literature model is to be found in the imaginary satirical travelogues of, for example, Swift and Voltaire.

The conversation between Kublai Khan and Marco Polo frames miniatures of cities, short descriptions of places that Marco Polo is depicting for the Khan. In

---

<sup>3</sup> The 17<sup>th</sup>-century "Report about China" written by Lorenzo Magalotti deserves to be quoted. The author adapted the English translation of the original report by a Portuguese missionary.

them, the intertextual network of Calvino expands to intergeneric quotations: his cities are fantastic creations whose structure consists of fragments of the fantastic tradition (these fragments are here characters, motifs, descriptions of exotic places and customs). They are signals of the generic memory of a tradition that is, after all, to some extent homogeneous, and is powerfully marked by a visionary imaginative iconography. This inventory is there in the travel and utopian models that Calvino starts off from.

Thus in the descriptions of the cities there is a whole series of fantastic creatures such as nymphs, naiads, gods of various kinds, chimeras, griffons, dragons, monsters, prophetesses, lares and penates, as well as whole cities with dead inhabitants under the ground or with unborn citizens capable of telling the future and whom the living can imagine in any size at all. These are cities that through their situation have an impact on changes in the cosmic sphere of the world, and also cities that cover the whole of the world, because they extend without end.

There are cities that hang in the air between two mountain ridges, cities that live on high pillars, rising high above the clouds, cities that contain glass models of all possible forms or a carpet in which every point of the city can be seen, cities that have doubles in lakes, in the sky or under the earth, a city with neither walls nor houses, only water pipes of all kinds, among which skinny little women live, cities that reproduce in themselves — all of them being non-existent, fantastic, that is, but imaginable places from Polo's description.

But apart from having fantastic and imaginary characteristics, their relation within the Empire sets up a logically unacceptable order. In his study of postmodern prose (*Postmodernist Fiction*, McHale 1987), McHale has already noticed that certain cities of the Khan's empire cancel each other out. It is not possible that Truda, which covers the whole of the world, it being impossible to say where it ends and where it begins, and Penthesilea, a city composed of suburbs that stretch out into infinity, can exist in the same world. These are, after all, areas that overlap with and logically exclude each other.

Calvino's possible world, that is the space of the Khan's empire, is called by McHale a "zone" and defined as a "heterotopia" — or as an ontological cross among diverse logical orders, a space that is outside all worlds. McHale, referring to Calvino's and some other works, uses Foucault's definition of a heterotopia from 1966 (Foucault 1973) and quotes what is for Foucault the paradigmatic example of heterotopia — the classification of fantastic animals from Borges' *Book of Imaginary Beings*.<sup>4</sup>

It seems to me that the atlas of Kublai Khan has something in common with this encyclopaedia of Borges, even the homeland of their myths China being the same. According to the description given in the final dialogues of Polo and the Khan, the

---

<sup>4</sup> J. L. Borges, *Book of Imaginary Beings* (*Manual de zoología fantástica*, 1957).

atlas shows the whole of the globe, all the continents, the courses of ships, maps of all the cities of the empire, drawn right down to the tiniest stone. In addition, the atlas shows cities that no one knows the existence of — the possible cities, maps of past and future cities. The atlas, finally, possesses maps of cities without shape, that stretch to infinity. The Khan's atlas, then, embraces cities from various different ontological empires.

To the extent that it shows non-existent but possible cities, the Khan's atlas is in fact a metaphor for a utopian work, and indeed for any literary text. Because Calvino's work, which contains a heterotopian map of cities, is itself a kind of literary heterotopia. It was created by the crossing of various orders: the intertextual, the metanarrative, the theoretical, utopian, fantastic and so on, which together create a possible world of a work of literature. We, however, perceive it as a homotopia, since from experience we know that it is precisely this heteroclitic geometry that is the fundamental ontological mark of the possible world of literature.

Postmodern prose is specific precisely because as a rule it wishes to foreground this heteroclitic syntax, through autoreferential elements. For this reason in its context, the traditional model of the fantastic too is obliged to move.

One of the shifts that McHale mentions in his book consists of transporting the fantastic event to the text, to language. Postmodern fantastic prose gives up the task of convincing the reader of the truthfulness of what is narrated; what is more, the autoreferentiality of narrative discourse, a global symptom of modern literature, often incorporates the fantastic.

In other words, instead of Todorov's hesitation between the possible and known on the one, and the impossible and unknown on the other side, we note in postmodernist prose a hesitation among different ontological levels of the structure of the text. Reading the description of Calvino's cities, we do not ask about their probability, being inclined to place them at once in the sphere of the marvellous, yet with a powerful sense that through their allusive and allegorical discourse they draw attention to their own imaginarieness and textuality.

Foucault's understanding that a heterotopia, unlike utopias of consolation, has a disturbing, subversive effect, only in part describes the function of the heterotopia in Calvino's work — to the extent to which the heterotopian order is one of the elements used by Calvino to deconstruct the utopian projection of the happy and ideal city. The search for the ideal city is of necessity unsuccessful. Elsewhere<sup>5</sup> in the

---

<sup>5</sup> I refer to Calvino's third and conclusive part of the essay on utopia dedicated to Fourier and written between 1971–1973 ("Per Fourier, 3. Commiato. L'utopia pulviscolare," in *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1995, first edition 1980). During this period Calvino was also engaged in a type of anthropological project based on the promotion of archeological descriptive method in social and literary sciences, rejecting the anthropocentric reductiveness of every interpretation. The incontestable mark of Foucault's Archeology on the project was probably the result of Calvino's collaboration with Carlo Ginsburg. See *Lo sguardo dell'archeologo*, ibid.

same years, Calvino states that he no longer believes in the sensuous description of the perfect future city and that the only possible utopia is a pulverulent, gaseous utopia like some autonomous, fantastic mechanism. This can be seen in his work: the deconstruction of utopia takes place in every description, none of the cities being the happy place being sought for, because there is deceit in every one of them. There is no language without deceit, says Polo. But at another level, from the heterotopian irreducibility, from the subversive syntax of his atlas, Calvino adduces a positive utopian programme hidden in the folds of his allegorical discourse. Thanks to the allegory of writing, in which literature is presented as an autonomous fantastic mechanism and perfect city, heterotopia can become in Calvino's text the paradigm of the literary work. Since the literary work of art takes for granted some hermeneutic activity on the part of the reader, for Calvino it always represents the positive pole, a space in which heterotopia encounters utopia, and imaginative creativity ethical vigilance.

Calvino's positive utopian programme derives from the orientation towards the ontological status of the invisible cities. Above all, the characters of the cities have a symbolic value: the reports about them are less descriptions, and more reports about the relationship of the traveller-narrator with a city. Their sensuousness is always necessarily minimised and subjected to the procedure of internalisation: every external description of a city is rapidly turned into the establishment and disclosure of the relationship between traveller and city.

The perfect city, then, for which Calvino is searching, has invisibility as its fundamental ontological characteristic. Invisibility is achieved in two ways.

1. The first has already been mentioned: it is the internalisation, the subjectivisation of the utopian search. Utopia is reduced to a subjective, subversive space of our personal ethical and imaginative future. This is an invisible utopia, which cannot be delineated any more even by the complex yet amazing architecture of utopian visions, only perhaps through the heterotopian and paradoxical fragments of an imaginable world that constantly point to our subjective responsibility and imaginative potentials. But this is, for Calvino, the only acceptable utopia.

2. The second way of understanding invisibility coincides with Calvino's understanding of imagination and the literature of the imaginary. What Calvino values, for example, in a poet and scientist such as Lucretius (he discusses it in the chapter called *Lightness*, in *American Lectures*) is the poetry of the invisible, the poetry of unforeseeable potentialities. It is akin to the definition of the "imagination" in which Calvino is most distinctive: imagination is a repertoire of the potential, the hypothetical, of what has never happened and perhaps never will, but which might happen (see chapter 4, *Visibilità*, Calvino 1988, 91) Let us pause for a while over this definition: is it not similar to that most well known of definitions of literary art on which the whole of our European tradition and every theoretical discussion of the nature of mimesis are founded?

Calvino confirms this for us in the conclusion of his essay about *Visibility*, saying: "All realities and all fantasies can take on a form only through the writing, the text, in which the external and the internal, the world and I, experience and fantasy, appear composed of the same verbal material." (Calvino 1988, 98) In other words, both the literature of the imaginary, and realist literature are equated in their textual otherness in relation to reality.

Calvino here joins the theoretical discussion about possible worlds and literary ontology. The semantics of possible worlds is certainly to be credited with an attempt at settling a centuries old fallacy about the text being a copy of the world. But at the same time, through the way it looks at literary ontology, it has abolished the premises for that definition of fantasy that started off from the tension between the improbable, the impossible — the attributes of the fantastic action, and, on the other hand, the probable, the possible — attributes of an empirical reality, the work of fantasy taking off from them only in order to deny them.

In the last thirty or so years, that is, theory has been dominated by the knowledge that literature as a whole possesses attributes we are inclined to ascribe to the fantastic genre: their ontological structure is akin to, and equally irreducibly different from, the structure of reality.

A by-product of this way of looking at things is the erasure of the exclusive right to the states of fictionality that fantastic literature had earlier.<sup>6</sup> What is more, it seems to me that the semantics of possible worlds can call into question the cogency of generic differentiation, because at an ontological level all texts are identical: both those that have some potential extra-textual point of reference and those that are based on an attempt to convince us of the truthfulness of "imaginary, fantastic" phenomena, or of their also having their correlates in reality.

From this understanding and the new sensibility that, as we have seen, Calvino bears exemplary witness to, not only in fictional works, but also in his essays, a new and different impulse arises which leads some authors to a radical conclusion: that literature as such is fantastic. Apart from Calvino, this is claimed by the Italian essay and story writer Manganelli in the article *La letteratura come menzogna* (Manganelli 1985), as well as by J. L. Borges, A. Bioy Casares and C. Ocampo in the foreword

---

<sup>6</sup> The Italian theoretician Filippo Secchieri in his article *Fantastic and Literary Theory* rejected the attempts to identify the essence of the fantastic text as a sterile and tautological operation, considering that every literary work is based on lies, fiction and invention. The author denies the meaningfulness of Fantastic as a theoretical category, conditioning the admissibility of the term by its use in the context of concrete and specific literary texts. Instead of confirming the notion of Fantastic as exceptional literary genre, Secchieri defines it as the amplified reproduction of the ontological matrix common to all literary works. See: Secchieri, "Fantastico e teoria letteraria," in *Storia, geografia e poetiche del fantastico* (Firenze: Olschi, 1995).

to the *Anthology of World Fantastic Literature*<sup>7</sup> and by others as well. McHale, for example, also talks of the "fantastic appearance of postmodernist prose."

If we define literature as a counter-factual reorganisation of reality, we are just a step from the declaration that literature is, as a whole, fantastic.

In line with a global trend in theory, authors are replacing the semantics of mimesis with the semantics of possible worlds, their works being constructed almost programmatically in terms of a deliberately worked out theory.

Calvino's *Invisible Cities* is closely connected with his theoretical work of the 70s, and from this point of view constitutes a theoretical metaphor, for it fictionalises the problem of literary ontology. Through its metanarrative and allegorical discourse it leads us to talk about the nature of the work of art, more precisely of the literary work of art, lending it an ethical dimension and promoting the work of art as a paradigm of an ethical and cognitive dialogue with the world.

From this point of view the invisibility of Calvino's cities is a space in which recycled fragments of the imaginary from a heterogeneous fantastic iconography are gathered together, and also an ontological dimension in which the encounter of the imaginary and the ethical is still possible.

## REFERENCES

- Calvino, Italo. 1995. *Una pietra sopra*. Milano: Mondadori.  
 —. 1988. *Lezioni americane*. Milano: Garzanti.  
 Foucault, Michel. 1970. *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*. New York: Pantheon.  
 Freud, Sigmund. 1993. *Das Unheimliche*. Italian edition: "Il perturbante," in *Psicoanalisi dell'arte e della letteratura*. Roma: Newton.  
 Jackson, Rosemary. 1981. *Fantasy: the Literature of Subversion*. London and New York: Routledge.  
 Manganelli, Giorgio. 1985. *La letteratura come menzogna*. Milano: Adelphi.  
 McHale, Brian. 1987. *Postmodernist fiction*. London and New York: Routledge.  
 Secchieri, Filippo. 1995. "Fantastico e teoria letteraria." In *Storia, geografia e poetiche del fantastico*. Firenze: Olschki.  
 Todorov, Tzvetan, 1973. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Cleveland, London: Case Western Reserve University Press  
 Zgorzelsky, Andrzej. 1989. "SF kao književnoznanstvena teorija" [Science Fiction as Literary-Historical Category]. *Umjetnost riječi* [Zagreb] 33.4.

<sup>7</sup> See the Italian edition: *Antologia della letteratura fantastica* (Roma: Editori Riuniti, 1981).

ELISABETH BLUM

## ÜBER INHALT UND FORM ODER DAS ZENTAURISCHE DER KUNST.

DIE KENTAURIN DES ZEUXIS SCHREIBT  
AN IHREN BEWUNDERER LUKIAN<sup>1</sup>

*Dem illustren Satiriker Lukian Gruß von der Kentaurin, welche in der Blüte ihrer Jugend einst die Ehre hatte, dem großen Maler Zeuxis Modell zu stehen.*

Mein lieber Lukian!

Es ist mir schon vor langen Jahren zu Ohren gekommen, dass du in der Vorrede zu deinem zweiten Auftritt in Makedonien recht schmeichelhaft von mir gesprochen hattest. Du wirst dich vielleicht wundern, dass ich erst jetzt, nach so langer Zeit, zur Feder greife, um dir meine Erkenntlichkeit zu zeigen, zugleich aber auch einige Bemerkungen zur Sache zu äußern.

Aber du weißt ja, oder vielmehr, du weißt natürlich nicht, wie das mit Kindern ist: ich hatte damals, wie du selber gesehen hattest, vor kurzem gerade mein erstes Zwillingspaar bekommen, und natürlich ist es nicht dabei geblieben. Solange sie einem aber an der Brust hängen, ist an schöngeistige Korrespondenz gar nicht zu denken.

Du musst jetzt nicht glauben, dass ich diese Erfahrung missen wollte. Sie hat mich geprägt durch eine Reihenfolge von Selbstverständlichkeiten und Dringlichkeiten, die dir sicher fremd geblieben sind und die gewiss auch nicht ohne Einfluß bleiben konnten auf meine Sicht der Probleme, die du in deinem "Zeuxis" ansprichst. Du wirst deshalb hoffentlich nicht allzu überrascht sein, wenn eine Kentaurin meines Alters zu einer grundsätzlich anderen Auffassung des Verhältnisses von Form und Inhalt, Ausführung und Gegenstand, Technik und zündendem Einfall eines Kunstwerks gekommen ist, als du, mein lieber Lukian, sogar bei gleichem Ausgangspunkt der Betrachtung und bei gleichen Indizien, selbst dann also, wenn ich mich bei meiner Wertung so ausschließlich wie möglich auf deine Beobachtungen stütze, die an sich richtig sind. Denn nicht so sehr die Wahrnehmung trennt uns, als vielmehr ihre Deutung.

Willst du es nun wohl schlicht für Anmaßung halten, dass eine Barbarin halb tierischer, halb dämonischer Herkunft, die bestenfalls was fürs Auge sein kann, und auch das nur für eine eng begrenzte, längst vergangene Zeit, sich in eine Domäne eindrängt, in der du nach Gewohnheitsrecht herrschtest, und meint, auch sie hätte

---

<sup>1</sup> Ein Kommentar in Briefform zur Rede "Zeuxis oder Antiochos" von Lukian.



ein Wort dazu zu sagen? Oder ist in dir doch noch jener Geist abenteuerlicher Neugier lebendig geblieben, der dich, wenn du über etwas Unerwartetes stolperst, sagen lässt: "Hoppla — da muss ich mal genauer hinschauen!"?

Weil nun schon so viel Zeit darüber hingegangen ist, will ich dir noch einmal kurz den Anlass ins Gedächtnis rufen, weshalb du in Makedonien überhaupt auf das Bild des Zeuxis, oder vielmehr auf die Athener Kopie des verlorengegangenen Originals, zu sprechen gekommen bist. Es hatte dich geärgert, dass das makedonische Publikum bei deinem ersten Auftritt zwar nicht mit Lob gegeistet hatte, ihr Beifall aber ausschließlich der Originalität deiner Einfälle galt. Ich zitiere:

"Ist das denn alles, was an meinen Schriften gefallen kann, dass ich nicht auf der gemeinen Heerstraße hinter allen anderen einherziehe? Von geschmackvoller Auswahl schöner Worte, von einer nach den besten Mustern der Alten ausgebildeten Schreibart, von Witz, von Feinheit und Gewandtheit des Geistes, von attischer Grazie, von Harmonie, von Kompositionskunst allgemein ist also nichts in meinen Sachen zu finden? Denn wie könnten sie sonst das alles übersehen und bloß das Neue und Befremdende in der Wahl und Behandlung meiner Materien loben?"

Es widerstrebte, wie du selber zugibst, deiner Eitelkeit, aus dem — wie du meinst — falschen Grund gelobt zu werden: ..."denn ich zweifelte nicht, dass es eigentlich jene vorher aufgezählten Dinge seien, was meine Zuhörer zu einem so lebhaften und überschwenglichen Beifall hingerissen habe. Aber leider zeigte sich's bald genug, dass der Schatz, den ich gefunden zu haben glaubte, nur der sprichwörtliche Kohlehaufen war, und dass ich mir nicht eben viel darauf einbilden darf, gerade so gelobt worden zu sein, wie irgendein geschickter Gaukler oder Taschenspieler."

Ich muss gestehen, hier kann ich dir schon nicht mehr ganz folgen. Denn du wolltest ja nicht dafür gelobt werden, WAS du sagtest, sondern vor allem oder einzig dafür, WIE du — was auch immer — zu formulieren verstehst. Nun ist es aber gewöhnlich ziemlich gleichgültig, WAS ein Gaukler tut, ob er nun Bälle in die Luft wirft und wieder auffängt oder sich am Boden verrenkt: Applaus bekommt er doch bloß für sein Geschick, es auf eine Weise darzubieten, wie es ihm ein anderer nicht so leicht nachmachen kann. Fühltest du dich am Ende vielleicht verkannt, gerade weil du NICHT SO gelobt worden warst, wie irgendein geschickter Taschenspieler? Aber lassen wir das fürs erste.

Siehst du, Lukian, die Nemesis ist gerecht, denn — und das ist der eigentliche Grund für diesen Brief — auch mir widerstrebt es nicht, Komplimente zu empfangen. Aber auch ich möchte gelobt sein aus dem richtigen Grund. Natürlich bin ich dir dankbar, dass du das Bild meiner Jugend vor dem Vergessen bewahrtest über all die Jahre und mit Worten eine Kopie der Kopie jenes bewunderten Meisterwerkes des Zeuxis herstelltest, die keinem Schiffbruch mehr, keiner Beutegier römischer Invasoren zum Opfer fallen kann:

“Auf einem herrlich grünen Rasen liegt die Kentaurin mit dem ganzen Pferdeleib auf dem Boden, die Hinterfüße rückwärts ausgestreckt; der obere weibliche Teil aber hebt sich sanft in die Höhe und ist auf den einen Ellenbogen gestützt. Auch sind die Vorderfüße nicht gestreckt, als ob sie auf der Seite liege, sondern der eine scheint mit zurückgebogenem Huf auf dem Knie zu ruhen, der andere hingegen richtet sich auf und stemmt sich gegen den Boden, wie es die Pferde machen, wenn sie aufspringen wollen. Das eine ihrer beiden Jungen hält sie im Arm und reicht ihm die Brust, während das andere unter ihr liegt und wie ein Fohlen saugt. Über ihr zeigt sich von einer Anhöhe ein männlicher Kentaur, vermutlich ihr Mann [...]. Er lacht freundlich auf sie herab und hält mit einer Hand ein Löwenjunges hoch, als wollte er seine Kleinen zum Spaß damit erschrecken.”

Die im engeren Sinn maltechnische Vollendung streifst du nur mit wenigen Worten und möchtest es, wie du sagst, den Spezialisten der Kunstkritik überlassen, sie ins rechte Licht zu rücken. Denn:

“Was ich persönlich an Zeuxis am meisten bewundere, ist, dass er in einem einzigen Objekt die höchste Vollkommenheit der Kunst auf eine so vielfältige und angenehm kontrastierende Art darzustellen weiß.

So ist z.B. an dem männlichen Kentaur alles furchtbar und wild: sein struppiges, mähenartiges Haar, sein über und über zottig behaarter Leib, seine breiten und fleischigen Schultern, das Rohe und Tierische in seinem, wenn auch lachendem Blick, kurz, alles trägt den Charakter dieser phantastischen Pferdemenschen.

Die Kentaurin hingegen gleicht, soweit sie Pferd ist, der schönsten jener noch ungebändigten Stuten thessalischer Rasse, die noch keinen Reiter getragen haben. In der oberen Hälfte ist sie ein Weib von makelloser Schönheit, mit einer einzigen Ausnahme: die Ohren haben etwas Satyrartiges. Die Verbindung aber des menschlichen und tierischen Teiles ist so kunstvoll, und der Übergang von einem zum anderen so unmerklich, oder vielmehr sie verlieren sich so sanft ineinander, dass es unmöglich ist, zu sehen, wo der eine aufhört und der andere anfängt.”

Dies alles ist sehr gut und einfühlsam beobachtet, und ich hätte gewiss keinen Grund, mich zu beklagen. Aber dann fährst du folgendermaßen in deiner Erzählung fort:

“Als Zeuxis dieses Stück zum ersten mal öffentlich ausstellte, bezweifelte er nicht, dass die Kunst und Vollkommenheit der Ausführung alle Zuschauer in Erstaunen setzen würde. [...] Aber was sie alle am meisten daran lobten, war gerade das, was meine vorher erwähnten Gönner neulich an mir bewunderten: das Seltsame der Erfindung, der neue und noch von niemand bearbeitete Einfall.

Wie also Zeuxis sah, dass die Neuheit des Themas ihnen keine Zeit ließ, die konnte und meisterhafte Behandlung zu würdigen, und dass der Fleiß, den er an jede besondere Partie verwendet hatte, in ihren Augen bloß Nebensache war, sprach er zu einem seiner Schüler: “Packe das Bild wieder ein, Mikkion, und ab nach Hause damit! Diese Herren loben genau das, was an einem Kunstwerk das Glanzloseste ist.

Auf die Schönheit der Ausarbeitung, auf das, worauf der Künstler, wenn es ihm gelungen ist, am stolzesten ist, legen sie keinen Wert; wenn's nur was Neues ist, alles andere ist ihnen egal." so sagte Zeuxis, vielleicht mit mehr Empfindlichkeit als nötig."

Daran schließt du noch die Anekdote von dem makedonischen Feldherrn Antiochos an, der durch den geschickten Einsatz von sechzehn Kriegselefanten gegen ein überlegenes Heer der Galater siegte, danach aber meinte, sich eines Sieges schämen zu sollen, da er ihn nicht der Tapferkeit seiner Krieger, sondern bloß Tieren verdanke. Und du kommst zu dem Schluß: "Mir liegt also — um wieder auf mich zu kommen — nicht wenig daran, dafür zu sorgen, dass mein Triumph dem des Antiochos nicht ähnlich sei. Auch bei mir blieb alles übrige unbeachtet, aber es fanden sich gewisse Elefanten, neue seltsame Popanze und Wundertiere, die den Zuschauern in die Augen stachen; diese fanden allgemeinen Beifall, und das, worauf ich am meisten gerechnet hatte, kam überhaupt nicht zum Zuge. Wie? ist es denn ein so erstaunliches Mirakel, dass Zeuxis eine Kentaurin malen konnte? Und soll darum alle seine übrige Arbeit vergeblich sein?"

Hierin, mein lieber Lukian, bin ich nun ganz anderer Meinung und würde meinerseits die Komplimente gern zurückweisen, die du mir aus dem falschen Grund gemacht hast, wenn du sie nicht mit diesen ungalanten Worten schon selbst zurückgenommen hättest. Denn es ist sehr wohl ein erstaunliches Mirakel, dass Zeuxis die Kentaurin malen konnte: WAS er malte und WIE er malte steht zueinander durchaus nicht in einem so zufälligen und äußerlichen Verhältnis, wie du es, vielleicht sogar gegen besseres Wissen, hinstellen versuchst.

So einfach wäre das also: die Form ist alles und der Inhalt nichts, oder doch höchstens nur der Elephant, die Bestie, aus deren Rüssel man den Sieg zwar annimmt, aber ohne Grazie, und der man sich dafür beileibe nicht verpflichtet wissen will? Entschuldige, aber das ist wohl etwas platt, allzu schematisch und einfach falsch — du weißt es selber besser! Warum hättest du dir sonst immer Mühe gegeben, deine Gedanken in möglichst originellen Szenen zu verkörpern, warum solltest du sonst meinen Freund Zeuxis dafür loben, dass er "sich mit den üblichen, abgedroschenen Themen seiner Kollegen, mit Göttern, Heroen, Schlachten und dergleichen, selten oder gar nicht abgab, sondern immer etwas Neues und noch von keinem anderen Bearbeitetes unternahm"?

Oder glaubst du etwa, Zeuxis hätte sich von dir besser verstanden gefühlt als von den von dir kritisierten Banausen, wenn du seine Technik gewürdigt hättest, und seinen Einfall, seine göttliche Idee missachtet? Denn es ist sehr wohl ein großes Mirakel, dass er die Kentaurin malen konnte. Er hat es vielleicht in Worten nicht ganz so klar ausdrücken können, er war ja nicht wie du ein Rhetor; er war mit Leib und Seele Maler, und wie deutlich hat er es gemalt! Er hat es gemalt, Lukian, und du hast es gesehen, es sind deine eigenen Worte: "Die Verbindung aber des menschlichen und des tierischen Teiles ist so kunstvoll, und der Übergang von einem zum

anderen so unmerklich, oder vielmehr sie verlieren sich so sanft ineinander, dass es unmöglich ist, zu sehen, wo der eine aufhört und der andere anfängt.”

Die Kunst ist eine Kentaurin, Lukian, wundert dich das?

Tierleib und Menschenleib, man meint sie noch zu unterscheiden; aber wo wäre, wenn es gelungen ist, wenn es lebendig ist, die Linie, die sie trennt? Wenn es ist, WAS es ist, und WIE es sein soll, ist nichts gleichgültiger als die Frage, ob der Gegenstand die Ausführung oder die Ausführung den Gegenstand bestimmt.

Wie, du wolltest an einem Kunstwerk bloß die Technik gelten lassen, und nicht die göttliche Inspiration, die sich vom Gegenstand nicht trennen lässt? Selbst deine eigene Beschreibung des Bildes, das Zeuxis von mir malte, spricht sie von der Technik oder vom Gegenstand? Darüber ließe sich sehr lange und äußerst fruchtlos diskutieren! Desto besser, es ist mir ein Beweis, dass es sich hier um ein wahres Meisterwerk handelt.

Oder wie nennt man ein Werk, das die Vollkommenheit dadurch verfehlt, dass es die Brillanz der Ausführung an einen Gegenstand verschwendet, der sie nicht wert ist? Man nennt es maniert, eitel, bloße Rhetorik, Taschenspielererei. Womit wir wieder auf deine verletzte Eitelkeit zu sprechen kämen.

Die Mühe, die der Künstler in seine Arbeit investiert, soll sich darin verbergen: bestenfalls zweitklassig, wenn nicht stümperhaft ist die Kunst, in der man noch deutlich den Schweiß ihres Erzeugers riechen kann. Wo die Grenze zwischen dem Fleiß und der Begnadung sichtbar bleibt, fehlt die Vollendung. Hätte Zeuxis bloß auf die Form wert gelegt, er hätte nichts weiter gemalt, als ein schönes Menschenweib, und auch das nur vom Kopf bis zum Nabel!

Oder glaubst du etwa, ich hätte von meinen Kindern das eine immer an der menschlichen Brust genährt und das andere an der Pferdezeitze? Sie sind alle groß geworden mit Muttermilch und Stutenmilch, und daher richtige und tüchtige Kentaurer!

Sag, Lukian, hast du Kinder? Oder empfindet das ein Vater so sehr anders?

Solange sie klein sind, was tut man nicht alles für sie? Man füttert sie, beschützt sie und erzieht sie, und das alles doch bloß, damit sie groß und unabhängig werden. Und wenn das Ziel erreicht ist und die Kinder erwachsen sind, wieviele Eltern machen sich dann zum Narren, vergessen Sinn und Zweck ihres Tuns und wollen ihnen auch dann noch den eigenen Willen aufzwingen! Als sollten ihre Sprößlinge nur um ihrer Wohlerzogenheit und ihres Gehorsams willen bewundert werden, und nicht um ihrer selbst willen, wegen ihrer Schönheit und Kraft, ja, der selbständigen Sicherheit ihres Auftretens...

So und nicht anders geht es oft auch dem Künstler: Solange das Werk sich erst in seiner Seele formt, opfert er in vollkommener Selbstlosigkeit seine ganze Kraft und sein Können seinem Gegenstand, ihn zu verwirklichen und von sich unabhängig in die Welt zu setzen — sein einziger Wunsch, es möge sein Werk ihn überleben. Aber wenn es vollendet ist, dann gibt es Schöpfer, die eifersüchtig werden auf

ihr eigenes Werk, das einmal Verschenkte zurückfordern und nur ihre eingebrachte Mühe anerkannt wissen wollen.

Wie soll man Eltern nennen, die den eigenen Kindern den Erfolg neiden? Sind sie nicht pervers, so sind sie doch im höchsten Grade unvernünftig. Sie fügen sich selber Qualen zu, die ihnen kein anderer abnehmen kann und die zudem albern und gänzlich überflüssig sind. Deine Werke sind deine Kinder, Lukian. In ihnen wirst du überleben, aber nur dann, wenn sie dich überleben.

Und wie könnten sie das, wenn sie sich nicht von dir emanzipieren?

Vale.

## APPENDIX

The Papers Read at the *Iconography of the Fantastic* Conference  
Szeged, July, 1998.

Adamik, Tamás (Budapest, Eötvös Lóránd University)

The Fantastic Elements of *The Apocalypse of Paul* and Their Influence on  
Medieval Iconography

Árkai, Márta (Budapest, Eötvös Lóránd University)

'I Have Had a Most Rare Vision': Henri Fuseli's Shakespeare Illustrations

Bagi, Ibolya (Szeged, József Attila University)

"Die Teufeliade": Die Dämonologie des "neuen Mittelalters" in den fantastischen  
Erzählungen von M. Bulgakov

Baróti-Gaál, Márta (Szeged, József Attila University)

The Bildsprache der Träume in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*

Bényei, Tamás (Debrecen, Kossuth Lajos University)

The Rhetoric and Iconography of the Fantastic in Magical Realism

Berszán, István (Cluj-Napoca, Babes-Bolyai University)

Fantastic Visions as Literary Retreats

Blum, Paul Richard (Piliscsaba, Pázmány Péter University [Mönchengladbach])

The Expulsion of the Divine Icons — The Transformation of Symbols Through  
Fantasy in Giordano Bruno

Blum, Elisabeth (Mönchengladbach)

Der natürliche Ort des Phantastischen am Rand

Böcklund, Jan (Aarhus, Centre for Cultural Research)

Lanterne si el? The "Combat between Carnival & Lent" of P. Brueghel and  
"Messir Gaster" of Rabelais

Boreczky, Anna (Budapest, Eötvös Lóránd University)

Imaginary Creation as Part of the Typological System in the *Concordantiae  
caritatis*

Chemperek, Dariusz (Lublin, Maria Curie University)

The Baroque Fantastic and its Moral Function in *Emblemata Niektóre* (1623) by  
Józef Domaniewski

Clucas, Stephen (London, Birkbeck College)

'Viva ze Bool': Myth and 'Becoming animal' in Stephen King's *Rose Madder*

Csetényi, Korinna (Szeged, József Attila University)

Encountering the Blessed in Poetry and Painting: Rossetti's *The Blessed Damo-  
zel*

de Bar, Nigelle (London)

The Fantastic Iconography of Heraldry

Dobratz, Jessica (Leuven, Catholic University)

Images of "Other" in Manuscripts Relating to the East and the Crusades

Filipova, Snezana (Skopje, University St. Cyril & Method)

- Fantastic Animals on Decorative Sculpture in Medieval Macedonia  
Gellér, Katalin (Budapest, HAS, Institute of Art History)  
Figures of Fantasy in the Hungarian Art Nouveau and Their Iconographical Sources
- Grigorjeva, Yelena (University of Tartu)  
Fantastic Images in Andrew Bely's Writings and the Ideology of Symbolism
- Hanțiu, Ecaterina Lia (University of Oradea)  
Paradoxical Representations of Virtue: Monsters and Saints in Orthodox Iconography
- Heizmann, Wilhelm (Göttingen, Georg August University)  
Die Ikonographie der Midgardschlange
- Henry, Seán (Lawrence, University of Kansas)  
Changes of Scenery: The Evolution of Fantasy Landscapes in the Works of the German Poet August von Platen
- Hille-Coates, Gabriele (Göttingen, Georg August University)  
A Comparison of Metaphoric Language in Latin and Vernacular Mystic Literature
- Jinda, Réka (Budapest, Eötvös Lóránd University)  
The Fantastic Dance of Death. Hans Holbein and William Shakespeare
- Johnson, Anthony (Abo Akademi University, Turku)  
Resurfacings: An Imagological Investigation of *The Tempest* & *Prospero's Books*
- Katona, Gábor (Debrecen, Kossuth Lajos University)  
Reexamining the Double Nature of Dante's Gryphon (*Purg.* 29, 108)
- Kiss, Attila (Szeged, József Attila University)  
The Commodification of the Fantastic: An Iconography of the Abject in Consumerism
- Klaniczay, Gábor (Collegium Budapest)  
Celestial and Diabolic Visions in the 14th—16th Centuries
- Kopár, Lilla (Szeged, József Attila University)  
The Wings of Weland
- Lima, Robert (University Park, Penn State University)  
Harlequin as Diabolus
- Linden, Stanton J. (Pullman, Washington State University)  
Scientific Fantasy in Margaret Cavendish's *The Blazing World* (1666)
- Moffitt, John F. (Las Cruces, New Mexico State University)  
Extraterrestrial Portraiture: An Art-Historical Inquest
- Novák, György (Szeged, József Attila University)  
The Iconography of Hands on the Bayeux Tapestry
- Novoszel, Ágnes (Budapest, Eötvös Lóránd University)  
An Arresting Image: The Fantastic in Stoppard's *After Magritte*



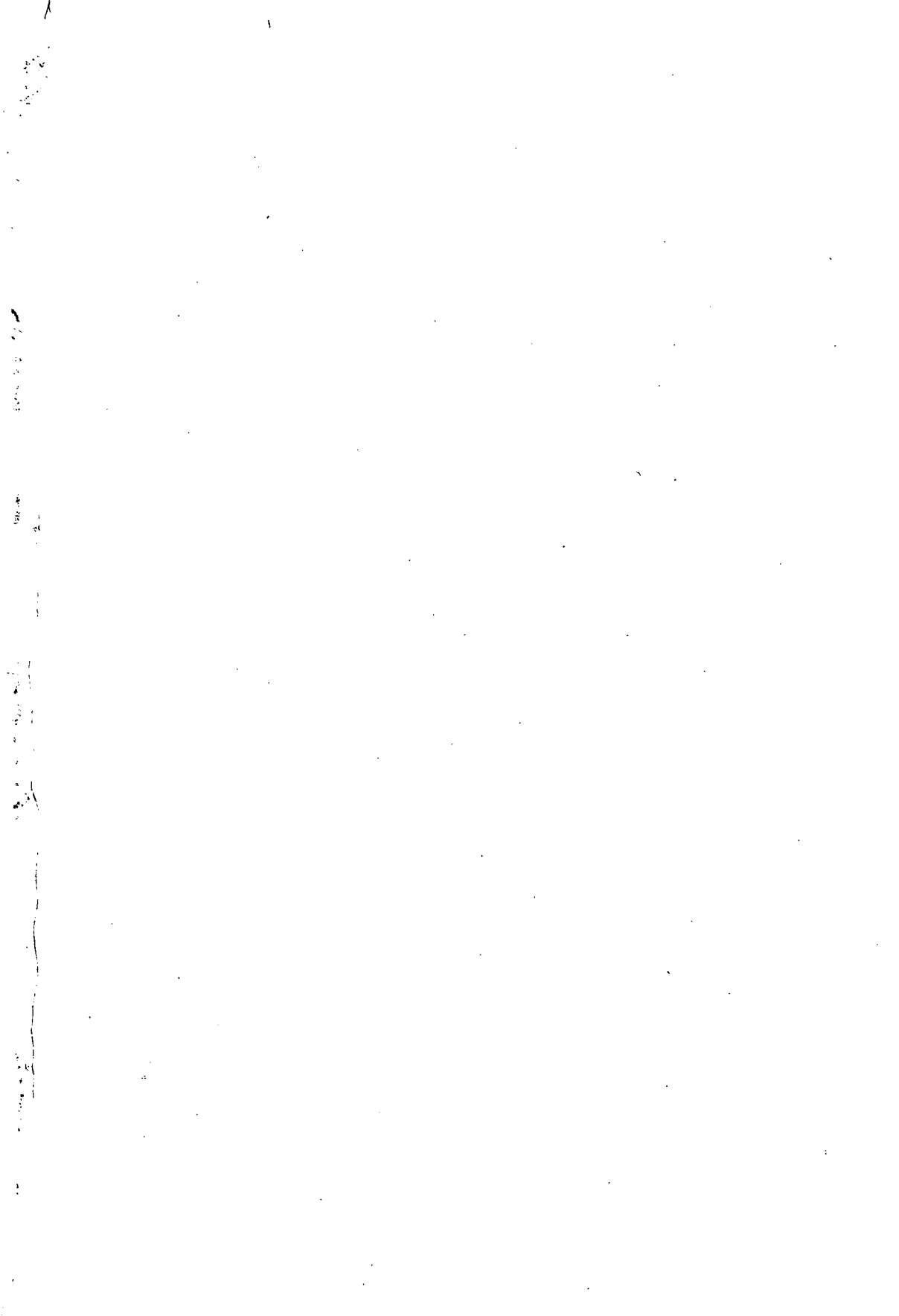
- Peruško, Tatjana (University of Zagreb)  
Fictionalization of Literary Ontology in 20th Century Fantastic Literature: Italo  
Calvino's Possible Cities Between Utopia and Heterotopia
- Pethő, Ágnes (Cluj-Napoca, Babes-Bolyai University)  
Narcissistic Images in Cinema: A Short-Circuit of Fantasy?
- Popescu, Jan (University of Oradea)  
Mapping the Allegorical: Fantastic in Bunyan's "The Pilgrim's Progress"
- Resch-Marinovitch, Sarolta (Szeged, József Attila University)  
The Iconography of Female Gothic
- Saunders, Alison (University of Aberdeen)  
Fantasy, Reality, and Authority in the Representation of Hieroglyphic Animals  
in 16th Century French Emblems
- Simek, Rudolf (University of Bonn)  
The Earthrim-Dwellers's Favourite Abode (Monstrous Races in Medieval Euro-  
pean Manuscripts)
- Szkárosi, Endre (Budapest, Eötvös Lóránd University)  
Geographic and Mythological Topics in the Poetic Imagination of E. Ady &  
Dino Campana
- Szőnyi, György E. (Szeged, József Attila University)  
Architectural Symbolism and Fantasy Landscapes in Alchemy and Occult Dis-  
course
- Szulakowska, Urszula (University of Leeds, Bretton Hall College)  
'Phy Diabolo!' The Persecution of Heinrich Khunrath: Fact or Fantasy?
- Tar, Ibolya (Szeged, József Attila University)  
Das Phantastische und die Ironie bei Aristophanes und Lukian
- Tarabochia-Canavero, Alessandra (Catholic University of Milan)  
Die regenbogenfarbigen Flügel eines von Jan van Eyck gemalten Engels
- Újvári, Edit (Szeged, József Attila University)  
The Iconography of Angels and Devils in Giotto's Frescoes
- Varga, Emese (Szeged, József Attila University)  
The Most Beautiful Portrait of Gustave Moreau: The Hérodiade of Mallarmé
- Voigt, Vilmos (Budapest, Eötvös Lóránd University)  
"La belle dame sans merci" in Written and Iconic Sources
- Vöö, Gabriella (Pécs, Janus Pannonius University)  
Visions of Spiritual Vacancy in Melville's *Clarel*
- Zsélyi, Ferenc (Szeged, József Attila University)  
Dracula and the Latent Rhetoric of the Edwardian Novel

Tördelés: Szőnyi Etelka  
WordPerfect 8.



Készítette a JATEPress  
6722 Szeged, Petőfi Sándor sugárút 30–34.  
<http://www.jatec.u-szeged.hu/jatepress/>

Felelős kiadó: Szőnyi György Endre egyetemi docens, intézetvezető  
Felelős vezető: Szőnyi Etelka kiadói főszerkesztő  
Méret: B/5, példányszám: 600, munkaszám: 25/2002.



From the history of the Szeged conferences:  
EASTERN & WESTERN TRADITIONS OF EUROPEAN ICONOGRAPHY

EW1

June 9–12, 1993

European Iconography East & West

Publications:

György E. Szőnyi (ed.). *European Iconography East & West*. Leiden: E. J. Brill, 1996  
(Symbola & Emblemata 7)

Attila Kiss (ed.). *Iconography in Cultural Studies. Papers from the International Conference:  
European Iconography East & West*. Szeged: JATEPress, 1996  
(Papers in English & American Studies 7) \$ 14

EW2

July 12–15, 1998

The Iconography of the Fantastic

complemented by

2<sup>nd</sup> Interdisciplinary John deé Colloquium

VI<sup>th</sup> Symposium of Austrian and Hungarian Semioticians

Publication:

György E. Szőnyi, Attila Kiss, Márta Baróti-Gaál (eds.).

*European Iconography East & West 2: The Iconography of the Fantastic*.

Szeged: JATEPress, 2002 (Papers in English & American Studies 10 / Studia Poetica 11)

OTHER RELATED PUBLICATIONS:

Tibor Fabiny (ed.). *Shakespeare and the Emblem*. Szeged: JATE, 1984

(Papers in English & American Studies 3) *Out of print*.

Attila Kiss, *The Semiotics of Revenge. Subjectivity and Abjection in English Renaissance Tragedy*.

Antónia Szabari. *Demand, Desire and Drive in Sidney's Texts and Their Contexts*.

Szeged: JATE, 1995 (Papers in English & American Studies 5) \$ 10

György E. Szőnyi and Rowland Wymer (eds.). *The Iconography of Power:*

*Ideas and Images of Rulership on the English Renaissance Stage*.

Szeged: JATEPress, 2000 (Papers in English & American Studies 8) \$ 16

FORTHCOMING CONFERENCE:

EW3

July 13–17, 2003

The Iconography of Gender

complemented by a colloquium of Mellon-fellows,

"Renaissance and Renascences"

Order of books: <icas@lit.u-szeged.hu>. All prices include postage.